

ARTES ESCÉNICAS

La preparación del director

Siete ensayos sobre
teatro y arte

Anne Bogart

2^a
EDICIÓN

ALBA

Anne Bogart nació en 1951 en Newport (Rhode Island). Después de licenciarse en Letras en el Bard College, se doctoró en la Universidad de Nueva York en 1977. Fue directora artística del Trinity Repertory Theater y codirectora artística del Via Theater, así como presidenta del Theatre Communications Group, una organización para el fomento del teatro profesional sin ánimo de lucro. Junto con el director japonés Tadashi Suzuki fundó en 1992 el SITI (Instituto de Teatro Internacional de Saratoga), orientado a la creación de nuevas obras, a la formación de jóvenes profesionales y a la colaboración internacional. Como directora ha ganado dos premios Obie y, en 1984, el premio Bessie a la mejor dirección y coreografía por su montaje de *South Pacific*. Es profesora asociada de la Universidad de Columbia. Además de *La preparación del director* (2001), ha escrito *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition* (con Tina Landau) (2005) y *And Then You Act: Making Art in an Unpredictable World* (2007).

La preparación del director

Anne Bogart

La preparación del director

Siete ensayos sobre teatro y arte

Traducción
David Luque

ALBA

 **Artes Escénicas**

TÍTULO ORIGINAL: A DIRECTOR PREPARES. SEVEN ESSAYS ON ART AND THEATRE

Copyright © Anne Bogart, 2001

© de la traducción: David Luque

Traducción autorizada por Routledge, del grupo Taylor & Francis

© de esta edición:

ALBA EDITORIAL, s.l.u.
Baixada de Sant Miquel, 1
08002 Barcelona
www.albaeditorial.es

© Diseño: Pepe Moll de Alba

Primera edición: mayo de 2008

Segunda edición: octubre de 2013

ISBN: 978-84-8428-387-4

Depósito legal: B-16.404-08

Impresión: Liberdúplex, s.l.u.

Ctra. BV 2241, Km 7,4

Polígono Torrentfondo

08791 Sant Llorenç d'Hortons (Barcelona)

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

**Queda rigurosamente
prohibida, sin la autorización
escrita de los titulares del Copyright,
bajo las sanciones establecidas por las leyes,
la reproducción parcial o total de esta obra por
cualquier medio o procedimiento, comprendidos
la reprografía y el tratamiento informático,
y la distribución de ejemplares mediante
alquiler o préstamo públicos.**

Índice

Agradecimientos	11
Introducción	13
Prefacio. Historia y antihistoria	19
1. Memoria	33
2. Violencia	55
3. Erotismo	73
4. Miedo	91
5. Estereotipo	103
6. Vergüenza	125
7. Resistencia	147

*A mi madre,
Margaret Spruance Bogart*

Agradecimientos

Me gustaría dar la gracias a mis estudiantes de dirección en la Universidad de Columbia por motivar estas teorías y opiniones. Gracias también a la SITI Company, que es capaz de transformar la teoría en movimientos escénicos llenos de vida. Y gracias a Jocelyn Clarke, Charles Mee, John Maloney, Carolyn Anderson, Wilma Hall, Sabine Andreas, Tina Landau y Talia Rodgers. Gracias en especial a Jon Jory por insistir en la necesidad de este libro. Y, finalmente, gracias a la Fundación Guggenheim que hizo posible la última fase de este libro.

Una versión anterior del Capítulo 4, «Miedo», apareció por primera vez en el libro de Anne Bogart, *Viewpoints*, publicado por Smith and Kraus (1995).

Introducción

El arte es grande y nos engrandece a ti y a mí. En un mundo empequeñecido, el panorama que ofrece es estremecedor. El arte es el arbusto en llamas que resguarda y hace visible nuestros deseos más profundos.

JEANETTE WINTERSON

Considero el teatro como un arte porque creo en su poder de transformación. Trabajo en el teatro porque a diario necesito asumir el reto de tener que tomar decisiones y articularlas. La profesión de directora me eligió a mí tanto como la elegí yo a ella. Nos encontramos la una a la otra. Me gusta observar. Me gusta estudiar. Me gusta conocer gente en la atmósfera cargada de una sala de ensayo o en un teatro.

El teatro ha sido bueno conmigo. Ha generado grandes amistades, amor, viajes, trabajo duro, diversión, miedo y placer. También me ha brindado una vida entera de estudio. El estudio es un compromiso a largo plazo que incluye leer libros, leer a la gente, leer las situaciones, leer acerca del pasado y leer el presente. Para estudiar entras en una situación determinada, escuchas atentamente y luego comienzas a moverte dentro de ella con tu imaginación. Puedes estudiar todas aquellas situaciones en las que te encuentres. Puedes aprender a leer la vida mientras está ocurriendo.

Un submarinista flota en primer lugar en el agua y espera hasta que todo el fondo oceánico comience a bullir de vida, entonces empieza a moverse. Así es como yo estudio.

Escucho hasta que noto movimiento y entonces empiezo a nadar.

Yo quería acercarme al teatro como lo hacen los artistas, así que comencé a estudiar las herramientas que hemos heredado y los procedimientos que utilizamos para trabajar en el teatro. También analicé cómo otros artistas en otros campos hacen lo que hacen, cómo piensan y cómo crean. Busqué aliados útiles en el proceso artístico. ¿Cómo nos acercamos a nuestros compañeros en un ensayo o sobre el escenario? ¿Cómo empezamos y cómo seguimos luego?

Como directora de teatro continuamente he topado con ciertas dificultades que, sencillamente, no desaparecen. Me he encontrado en repetidas ocasiones cara a cara con cuestiones relacionadas con la violencia, la memoria, el miedo, el erotismo, los estereotipos, la vergüenza y la resistencia. En lugar de evitar estas cuestiones, me ha resultado fructífero estudiarlas. Y este estudio ha cambiado la manera de abordar mi trabajo en el teatro. Estos problemas se convirtieron en aliados.

Este libro es una articulación de ese estudio.

Los artistas son individuos que desean expresarse frente al cambio constante y la transformación. Y el artista que prospera encuentra estructuras nuevas como reacción a las ambigüedades e incertidumbres de hoy en día. El artista deviene el creador del futuro a través del acto violento de la expresión artística. Digo violento porque el acto de expresarse es un acto enérgico. Requiere cierta dosis de agresividad y cierta habilidad para entrar en la pelea de traducir la experiencia en expresión artística. En esta expresión comienza a tomar forma una nueva organización del paisaje que hemos heredado.

Mi buen amigo el escritor Charles L. Mee Jr. me ayudó a reconocer la relación entre el arte y la forma en que están estructuradas las sociedades. Proponía que, tal como se desarrollan las sociedades, son los artistas los que articulan los mitos necesarios que plasman nuestra experiencia de la vida y los que proveen los parámetros sobre la ética y los valores. Cada tanto, los mitos heredados pierden su valor porque se quedan pequeños para contener la complejidad de las sociedades en continuo cambio y expansión. En ese momento se necesitan nuevos mitos para abarcar aquello en lo que nos estamos convirtiendo. Estos nuevos constructos no eliminan nada de lo que ya está en la mezcla, más bien, incorporan las influencias recientes y generan nuevas formaciones. Las nuevas mitologías siempre incorporan ideas, culturas y gentes anteriormente excluidas de las mitologías precedentes. Por lo tanto, deduce Mee, la historia del arte es la historia de la inclusión.

Las culturas nacionales e internacionales así como las comunidades artísticas están sufriendo en estos momentos enormes cambios en su mitología. La tecnología y las revoluciones corporativas ya han cambiado nuestra forma de comunicarnos, de interactuar, de vivir, de hacer arte y de articular nuestra ética y nuestros valores. Los mitos del siglo pasado son ahora inadecuados para englobar estas nuevas experiencias. Vivimos en ese vacío que existe entre una mitología y otra. Es un momento muy creativo, rebosante de posibilidades para crear nuevas estructuras sociales, nuevos paradigmas alternativos y para la inclusión de influencias culturales dispares.

Creo que las nuevas mitologías se crearán y articularán en el arte, la literatura, la arquitectura, la pintura y la poesía.

Son los artistas los que crearán un futuro habitable a través de su capacidad para expresar frente a los continuos cambios.

Y sin embargo, para prosperar en este mundo que cambia tan deprisa se requiere acción, rapidez, decisión y trabajo duro. Para sobrevivir, para mantenerse, para dar de comer a una familia, para asegurarnos un techo, es necesario actuar desde un impulso muy particular y personal: el instinto de supervivencia. Y existe siempre el peligro de que este instinto domine el proceso creativo. La mayoría de las decisiones que tomamos por instinto de supervivencia se derivan de una necesidad de seguridad y de avance. Pero el instinto de seguridad solamente da acceso a una pequeña parte de nuestras capacidades creativas. Si limitamos nuestros impulsos al instinto de supervivencia, el ámbito de nuestro trabajo artístico y su alcance se verán mermados.

Lewis Hyde en su libro titulado *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property* sugiere que los humanos siempre entran en acción y toman decisiones partiendo de dos puntos posibles: el instinto de supervivencia y el impulso de regalar.

El impulso de regalar, como el instinto de supervivencia, también requiere acción y decisión, pero los resultados son diferentes porque la intención que provoca la acción no tiene nada que ver con la seguridad. La acción surge del impulso de regalar algo a alguien y de la necesidad de crear un viaje para los demás más allá de su experiencia cotidiana. Este instinto requiere generosidad, interés en los demás y empatía.

Imagina que planeas una fiesta sorpresa de cumpleaños para un amigo. Tomas decisiones con respecto a quién invi-

tar y a cómo asombrar y a cuándo revelar, todo con un sentimiento indirecto de placer y excitación. Estructuras un viaje para la otra persona a través de la empatía directa y del sentimiento. La acción creativa y las elecciones nacen del impulso de regalar algo. Este tipo de impulso también determina cómo componemos una canción, cómo desarrollamos una historia, cómo diseñamos una casa e, idealmente, cómo ensayamos una obra. Creamos viajes para que otros los reciban con el espíritu de un regalo.

Para aproximarnos al teatro como arte debemos ser capaces de activar ese espíritu de empatía. Sin embargo, en nuestro nuevo medio global nos hallamos inmersos en el comercio, en el mercado y, quizá por ello, estamos en conflicto. En un mundo mercantil no somos únicamente artistas, sino también productores. Cada uno de nosotros es a la vez productor y artista, por lo que debemos tener cuidado de que uno no aplaste al otro. El productor que llevamos dentro debe proteger al que regala y saber cómo y cuándo darle espacio y libertad. El que regala debe echarse a un lado para dar paso al instinto de supervivencia en los momentos oportunos. Los dos deben tener su ámbito propio y su autonomía. ¿Cómo podemos sobrevivir en el mercado y seguir haciendo arte? ¿Cómo podemos vivir en este medio veloz y competitivo y ser todavía capaces de entrar en una sala de ensayo para invocar al niño salvaje y violento que hay en nosotros, aquel que hace que el arte sea poético y magnífico y peligroso y terrorífico? ¿Cómo podemos generar, en un clima de carrera por la supervivencia, regalos con presencia y generosidad?

El estudio de la violencia, la memoria, el miedo, el erotismo, el estereotipo, la vergüenza y la resistencia me ha servi-

do para tratar cada uno de ellos como un aliado en el proceso creativo. Ha sido un viaje hacia fuera, hacia otras culturas, otras ideas y otras gentes. Me ha proporcionado la valentía necesaria para dar la bienvenida al desequilibrio de nuestras incertidumbres actuales y para acometer la violencia implícita en la expresión artística con el objetivo de actualizar las nuevas mitologías de nuestro tiempo.

Prefacio

Historia y antihistoria

Examinen por un momento una mente cualquiera en un día cualquiera. La mente recibe miles de señales: triviales, fantásticas, evanescentes o grabadas con la incisión del acero. Vienen de todos lados, como una lluvia incesante de innumerables átomos; y mientras caen, mientras se transforman en la vida del lunes o el martes, el acento recae en un lugar diferente, así desde antiguo; el momento importante no fue aquí sino allí.

VIRGINIA WOOLF

De joven, el filósofo francés Jean-Paul Sartre trabajó de marinero en un barco mercante. Una fría noche de tormenta, el barco hizo escala en el puerto de Hamburgo, en Alemania. Sartre bajó del barco y atravesó las calles lluviosas y azotadas por el viento para refugiarse en un bar de mala muerte. Se sentó en una mesa y pidió una bebida. Al rato, una hermosa mujer se acercó a su mesa, se presentó y se sentó a su lado. Empezaron a hablar. Finalmente, después de un tiempo considerable, la mujer se excusó para ir al baño. Sentado allí solo, esperando el regreso de la mujer, Sartre se imaginó la noche que pasarían juntos en una habitación de hotel, se imaginó la seducción, el sexo y, finalmente, la despedida a la mañana siguiente. Se imaginó las cartas que se mandarían el uno al otro en espera del reencuentro. Previó la historia que ambos tenían por delante. De repente, mientras esperaba a que la mujer regresase del baño,

Sartre tuvo una revelación. Se dio cuenta de que en todas las situaciones que se le presentaban en la vida, incluida en ésta, podía optar entre varias posibilidades. Podía optar por vivir su vida en la ficción inventada de una historia u optar por aceptar las señales discontinuas de la existencia humana y vivir sin la seguridad de una historia. Sartre tomó la decisión al instante. Se levantó y salió del bar adentrándose en la tormenta, y nunca más vio a aquella mujer.

Este prefacio es un intento de organizar en forma de historia las señales discontinuas de mi vida y así crear un contexto para la lectura de este libro. En última instancia, al igual que el episodio de Sartre, se trata de una «antihistoria». La realidad es un constructo del pensamiento con vocación de continuidad. En realidad, tener expectativas de continuidad es una espléndida ficción. La realidad depende de nuestras elecciones con respecto a qué queremos observar y cómo lo queremos hacer. Los momentos de mi vida son discontinuos y saltan.

Mi padre, Gerard S. Bogart, sirvió durante treinta años en la Marina de Estados Unidos. Ostentó el cargo de capitán. El padre de mi madre también estuvo en la Marina. Era el almirante Raymond Ames Spruance y gracias a su capacidad como estratega está acreditado por muchos historiadores navales como un importante catalizador en la victoria de la batalla de Midway durante la Segunda Guerra Mundial. Como es típico en la mayoría de las familias de militares, la mía, formada por dos hermanos, mis padres y yo, se mudaba cada año uno o dos años a una base naval distinta en otro lugar de Estados Unidos o del mundo. Este torbellino de pequeños trozos de vida reforzó un patrón que más tarde encontraría en el teatro. En algún lugar de todos aquellos

colegios enormes y desconocidos siempre podía encontrar un espacio de gracia donde se montaban obras de teatro. Estas producciones eran experiencias rápidas e intensas donde todo el mundo se acercaba a los demás, donde se trabajaba duro por algo maravilloso y luego, más tarde, todos se despedían para siempre. Yo trabajaba detrás del escenario en estas producciones. Recorría los pasillos buscando utilería durante las clases. Tomaba notas para el profesor-director. Me quedaba hasta tarde y llegaba temprano. Abría las cortinas, colgaba luces y vendía entradas con descuento para estudiantes.

En mi segundo año de bachillerato en el instituto Middletown de Rhode Island mi profesora de francés, Jill Warren, la primera persona que vio en mí el potencial de un futuro distinto al que apuntaba mi educación, me declaró directora de teatro. No estoy segura de lo que vio en mí, pero la manera en que ella me veía se diferenciaba enormemente de la manera en que yo me veía a mí misma. Ella me introdujo en el mundo del arte, del cine, de la música y de las ideas. También dirigía obras en el colegio y yo me convertí en su ayudante. Fue idea suya montar *La cantante calva* de Ionesco en el comedor que hacía las veces de teatro. El «menú» del instituto Middletown nunca se acercó a algo tan atrevido como esta obra del movimiento francés del Absurdo. Diez días antes del estreno, la señora Warren cogió una gripe y me pidió que me encargase de la producción. Lo hice. Y fue un éxito. A veces me pregunto si me habría atrevido a elegir el teatro como profesión si aquello no hubiese sido un éxito. Pero, en gran parte gracias a su intervención, a los quince años decidí definitivamente convertirme en directora. En mi último año de instituto solicité mi ingreso en la Universidad

de Vassar, en Sarah Lawrence y en otras muchas buenas facultades exclusivas para mujeres, pero fui rechazada por todas ellas. Acabé asistiendo a cuatro universidades distintas antes de conseguir mi licenciatura. Me licencié en 1974 por la Universidad de Bard, donde dirigí multitud de obras y me uní a una compañía de teatro llamada Via Theatre.

Via Theatre, que fue fundada por un compañero, Ossian Cameron, se dedicaba a la investigación práctica del trabajo de Jerzy Grotowski. Estuve con ellos durante dos años; pasamos nuestros años de estudiantes ejecutando ejercicios físicos agotadores en un sótano y un verano hicimos una gira por Estados Unidos y Canadá en una furgoneta: éramos siete y un perro llamado Godot. Después de licenciarnos en la Universidad de Bard, Via Theatre fue invitada a representar en Delhi, India, pero la compañía se disolvió definitivamente en Tel Aviv, Israel, camino de la India. De pronto, y por primera vez en mi vida, no tenía obligaciones. Era libre y podía irme a cualquier lugar del mundo. Supe al instante que la ciudad de Nueva York era el lugar donde quería estar.

Me mudé a Nueva York con una mochila y con los dos mil dólares que me quedaban del dinero que había ahorrado para el viaje a la India. Era diciembre de 1974. Encontré un loft en Grand Street, en el Soho: tres dormitorios, un cuarto de estar, un comedor, un estudio de danza y ninguna calefacción. El alquiler era de sólo 325 dólares al mes, lo que no era muy común en aquellos primeros días vertiginosos de la escena del Soho. Rápidamente encontré amigos para compartir este loft, así que ninguno pagaba más de 100 dólares al mes. Durante los siguientes cinco años desempeñé numerosos trabajos: atendí los teléfonos en el departamento de cobros de una empresa de aguas, fui analista de gastos con

unos agentes de bolsa en Wall Street, cuidé niños en un curso de teatro extraescolar, dirigí talleres en un centro de reinserción para discapacitados mentales y completé un doctorado en historia del teatro en el departamento de la Universidad de Nueva York que ahora se conoce como Estudios de la representación. También dirigí muchísimos espectáculos en espacios no convencionales con actores a los que nos les importaba trabajar sin cobrar. Trabajaba en estos espacios porque no podía encontrar un teatro en Nueva York dispuesto a arriesgarse con una directora joven y sin una probada reputación. Monté producciones en escaparates, azoteas, obras en construcción, sótanos, en una sala de encuentros de rumanos, en discotecas, clubs, en una agencia de detectives, en una escuela abandonada y en muchos otros lugares susceptibles de ser invadidos.

Debido a mi trabajo teatral poco convencional, me invitaron en 1979 a impartir un curso en el Experimental Theatre Wing (ETW), que era, en aquel momento, un curso relativamente nuevo e innovador de la Universidad de Nueva York. El ETW me brindó el tiempo y las instalaciones necesarias para crecer como directora a través de la creación de nuevos espectáculos con los estudiantes. Este trabajo también me proporcionó el dinero para poder vivir y cubrir los gastos de los otros trabajos teatrales que continuaba produciendo en la ciudad. Fue en el ETW donde conocí a la coreógrafa Mary Overlie, la inventora de la técnica Six Viewpoints* que me pareció una manera asombrosa de con-

* Se trata de una técnica de improvisación teatral que desarrolla la escucha entre los actores de un elenco con el objetivo de crear material escénico de una manera audaz e intuitiva. *[Esta nota, como todas las siguientes señaladas con asterisco, es del traductor.]*

cebir el tiempo y el espacio. Sus estudios me llevaron al desarrollo de una nueva aproximación al entrenamiento de actores.

Fue por esta época cuando conocí el trabajo del Schaubühne de Berlín. Esta aventura comenzó al ver una película alemana titulada *Sommergäste* basada en la obra de Maxim Gorki previa a la Revolución titulada *Los veraneantes*. Después de la proyección me quedé sentada en el cine, paralizada por la excitación y el asombro. Nunca me había tropezado con semejante combinación de elementos: notable interpretación de actores, hermosa imaginería, compromiso político e inteligencia en estado puro. Me cautivó, me emocionó y me hizo interesarme por el autor de aquel trabajo.

En los créditos finales pude discernir que se trataba de un director alemán, Peter Stein, quien junto a su compañía de teatro, la Schaubühne, habían rodado la obra en Berlín occidental. Con aquella información como única arma y un verdadero interés por descubrir más, me apunté a clases de alemán en el Goethe Institut para, de alguna manera, acercarme más a aquellos artistas. Pronto, el conocimiento del alemán me llevó a conocer una flamante revista mensual de teatro llamada *Theater Heute*^{*}. Cada número incluía información de las producciones de la Schaubühne y describía las obras y los procesos de este extraordinario colectivo teatral. Estudié detenidamente los artículos y las fotografías y comencé a incorporar sus innovaciones a mis trabajos de dirección.

Con toda esa información y estímulo continué dirigiendo en el circuito de espectáculos de bajo o ningún presu-

^{*} Teatro Hoy.

puesto en la zona centro de Nueva York, incorporando todo aquello que había aprendido. Incorporé cuestiones políticas en el contexto de cada producción. Experimenté con nuevos enfoques en el terreno de la interpretación que cambiaron mi forma de entender el papel creativo del actor en la realización de nuevas producciones y también experimenté de una forma más consciente con ideas ligadas a la especificidad de cada espacio.

Asimismo, comencé a recibir llamadas de actores, escritores y directores que venían de Alemania con el ánimo de conocer la escena teatral de Nueva York. Siempre les animaban a llamarme mis colegas de profesión, que conocían mi fascinación por todo lo alemán. Estos visitantes asistían a mis ensayos y representaciones y yo me pasaba noches interminables en restaurantes del East Village haciéndoles todas las preguntas que se me ocurrían sobre cómo trabajaban, sobre lo que habían hecho y lo que habían visto en Alemania y sobre lo que pensaban del arte del teatro. Ocasionalmente invité a algunos actores alemanes a interpretar ciertos papeles en mis montajes en Nueva York. Finalmente, *Theater Heute*, la fuente de todos mis hurtos, publicó un artículo de considerables proporciones sobre mi trabajo, describiéndolo como ejemplo de la nueva escena teatral americana. Lo irónico era lo mucho que yo había sacado de sus páginas.

A raíz del artículo sobre mi trabajo en *Theater Heute* me invitaron a dirigir en Alemania, Austria y Suiza. Acepté todo y empecé un periplo en Europa que, en última instancia, me devolvió a América con mayor conciencia de ser norteamericana y con el compromiso de investigar la cultura norteamericana.

Para mi primer trabajo, en una producción con estudiantes

en la escuela de interpretación de Berlín occidental, decidí hablar únicamente en alemán e intentar trabajar como un director alemán. Dejé de gustarme mi origen americano y tampoco me fiaba de él. Estaba segura de que los americanos eran gente superficial y lo que yo más deseaba era ser europea. Con la clara determinación de encontrar una nueva forma de ser y trabajar, inicié un proyecto con los estudiantes acerca del movimiento okupa en Berlín, por entonces tan en boga. Los resultados fueron desastrosos. Durante el proceso contraí la enfermedad alemana denominada *Angst**. Me daba miedo plantear cualquier cosa en los ensayos porque asumía que incluso mi forma de pensar era superficial y que aquello que propusiese a los actores sería demasiado simple. El montaje resultó ser un desastre. Los actores no tenían partitura y no había rigor en las ideas ni en la acción; así pues, todo resultaba vago y confuso. El público alemán llenaba el teatro cada noche para ver el trabajo mediocre de una directora americana. Los espectadores gritaban para hacer saber a los actores lo malo que era aquello. Y ciertamente era malo.

Fue en una pensión en las montañas Dolomitas en el norte de Italia, después de mi fracaso en Berlín, donde tuve una gran revelación personal que me sacó adelante. Comprendí de forma concluyente que yo era norteamericana, que tenía un sentido del humor norteamericano y un sentido norteamericano de la estructura, del ritmo y de la lógica. Pensaba como una norteamericana. Me movía como una norteamericana. Y de pronto comprendí con claridad que la rica tradición histórica y popular de Estados Unidos exis-

* Literalmente «angustia».

tía para poder sumergirse en ella y hacerla propia. De repente era libre. El resto de mi trabajo en Europa fue más ligero. Y de hecho, desde aquel momento en la pensión en Italia, me sentí más ligera y alegre. Acepté y empecé a celebrar los hombros que me mantienen.

Esa comprensión desencadenó una aventura teatral que continúa hoy en día: el estudio de la cultura norteamericana. Gran parte de mi obra es norteamericana, esto es, versa sobre hechos históricos americanos tales como el *vaudeville*, los maratones de baile y las películas mudas, así como sobre ciertos artistas americanos como Gertrude Stein, Orson Welles, Emma Goldman, Andy Warhol, Robert Rauschenberg o Robert Wilson; también sobre musicales y obras dramáticas de escritores americanos por excelencia como William Inge, Elmer Rice, Leonard Bernstein, George S. Kaufman, etc. Me interesa recordar y celebrar el espíritu americano en todo su esplendor lleno de dificultades, ambigüedad y distorsión.

Fue Ariane Mnouchkine, la directora artística del Théâtre du Soleil en Francia, la que me señaló definitivamente la necesidad de crear una compañía estable. Cuando le pregunté por qué trabajaba sólo con su compañía, me miró con severidad y me dijo: «Bueno, no puedes hacer nada sin una compañía. No me malinterpretes, tener una compañía es difícil. La gente se marcha y te parte el corazón y siempre hay problemas, pero ¿qué pretendes sin una compañía?». Gracias a su pregunta me di cuenta de que todos aquellos montajes de teatro y danza que había experimentado como algo grande habían sido puestos en pie por una compañía estable.

Con ese nuevo enfoque y necesidad, empecé a concen-

trar mis esfuerzos en crear las circunstancias propicias para formar una compañía. Comencé a expresar en voz alta mi sueño, siempre que podía, describiendo aquello que había imaginado. Cuando alguien me preguntaba qué deseaba o en qué creía, yo siempre respondía: «Una compañía».

En 1989, cuando me convertí en el segundo director artístico en la historia del Trinity Repertory Company en Providence, Rhode Island, heredé una importante compañía de actores. Desempeñé el cargo durante un año –terrible y glorioso– hasta que la junta de directores del teatro encontró la manera de forzar mi partida. Pero aprendí que no se puede asumir la dirección de la compañía de otro. Hay que empezar de cero.

La oportunidad para empezar de cero surgió muy pronto gracias a la ayuda y el apoyo del director japonés Tadashi Suzuki. Poco después de la debacle del Trinity, me invitaron a Toga Mura, Japón, a participar y observar en el Festival Internacional de las Artes de Toga. Toga era la residencia de verano de Suzuki, situada en las montañas verdes por encima de la ciudad de Toyama. Cada año solía invitar a artistas y compañías de todo el mundo para que participasen en su festival. Suzuki y yo conectamos muy bien y seis meses más tarde en Nueva York, Suzuki, animado por el director del Theatre Communications Group, Peter Zeisler, me preguntó si quería iniciar una nueva empresa con él. Me propuso la creación conjunta de un centro en Estados Unidos, no muy distinto del que él tenía en Toga Mura, con la intención de mejorar el intercambio entre artistas de teatro de todo el mundo. «Tú eliges el lugar –dijo Suzuki–, porque en cinco años tendré otras cosas que hacer. Yo te ayudaré a ponerlo en marcha», y lo que él me ayudó a poner en marcha se con-

virtió en mi compañía, la SITI Company, la que ha sido el centro de mi trabajo creativo en los últimos diez años.

Elegí Saratoga Springs, en el estado de Nueva York, como el sitio donde Suzuki y yo estableceríamos nuestra nueva aventura. Saratoga es una ciudad preciosa a los pies de la montaña Adirondack, con cierta vida cultural pero tranquila, y a tan sólo tres horas de la ciudad de Nueva York. Durante los primeros años de existencia de la SITI, la compañía viajaba cada verano a Toga Mura para trabajar con Suzuki y conmigo en nuevas producciones que representaríamos en Japón en el Festival de Toga y que luego traeríamos de vuelta a Saratoga. Suzuki y yo reunimos un grupo de actores norteamericanos que se convertirían en el núcleo de la SITI Company. Era obligatorio para cada uno de ellos haber entrenado en la técnica Suzuki (una aproximación a la interpretación de una gran exigencia física) para poder actuar en las producciones que él dirigía. También se entrenaban en la técnica Viewpoints conmigo.

Estos dos enfoques tan dispares del entrenamiento de actores produjeron una gran alquimia. Sin un diseño o un plan predeterminado para juntar los dos entrenamientos, resultó que ambos producían un equilibrio cuyo resultado era muy afortunado. Siendo bastante diferentes en cuanto a su enfoque y a su resultado, el método Suzuki y el Viewpoints se convirtieron en el corazón del entrenamiento y la pedagogía de la SITI Company. La incorporación de estos dos métodos de entrenamiento para el actor produjeron fabulosos resultados en fuerza, concentración, flexibilidad, irradiación, audibilidad, espontaneidad y presencia.

Aunque la SITI Company comenzó con una actividad limitada a la época estival, cuya sede era el Skidmore

Collage en Saratoga, rápidamente evolucionó hacia una ocupación anual que tenía su base en la ciudad de Nueva York. La compañía de actores, diseñadores, técnicos y administradores que conforman la SITI Company se convirtieron en mi familia artística. Juntos ensayamos nuevos espectáculos, realizamos giras, enseñamos y cada mes de junio organizamos un programa mensual de entrenamiento en Saratoga para artistas teatrales de todo el mundo. A pesar de que Suzuki efectivamente se retiró de la compañía para realizar otros proyectos, siempre nos siguió brindando su generosidad y su apoyo.

La SITI Company está ahora formada por un potente grupo de artistas y amigos con una gran determinación, que han sabido crear una identidad y un sello propios. A veces resulta incómodo llevarme el mérito de algo que, en realidad, hacen ellos. Lo que hacemos es juntar nuestras ideas y empujar. La naturaleza de nuestra colaboración es expansiva.

Los miembros de la compañía de actores son todos, por naturaleza, supervivientes que han desarrollado con el tiempo un gran respeto mutuo. Pueden hablar con franqueza sobre las dificultades que surgen. Todos ellos no sólo actúan y van de gira con las nuevas producciones sino que también enseñan Suzuki, Viewpoints y Composición allá donde van. A todos los que nombro a continuación les debo un profundo agradecimiento, por su paciencia, perseverancia y talento, ellos son: Ellen Lauren, Will Bond, Tom Nelis, Akiko Aizawa, J. Ed. Araiza, Barney O'Hanlon, Kelly Maurer, Jefferson Mays, Stephen Webber y Leon Ingulsrud.

Los miembros del equipo de diseño y del equipo técnico desarrollan aparte sus carreras por todo el mundo pero siempre regresan a SITI para trabajar con la compañía y

desentumecer sus músculos. El diseñador de sonido Darron L. West es el mejor dramaturgo que jamás haya conocido. Acude a los ensayos desde el primer día y sus espacios sonoros son como otro actor en escena. El escenógrafo Neil Patel crea espacios elegantes que los actores usan a modo de trampolín. Mimi Jordan lanza obstáculos de luz sobre el escenario para el desarrollo de cada espectáculo. James Scheutte mira, escucha y piensa, y luego emerge con vestuarios imaginativos que acentúan el espacio en el que aparecen.

En el momento de escribir estas palabras, la SITI Company se sitúa en el centro de mi vida. El viaje que condujo a la creación de esta compañía es el viaje de preparación para tener una compañía. Ariane Mnouchkine tenía toda la razón: el estado natural de una compañía es el de crisis permanente. Pero es una crisis que merece la pena y una aventura continua.

Hacia dónde conducen ahora las señales discontinuas no lo sé. Y la historia dependerá siempre de quien la esté leyendo. Pero personalmente, lo que sí sé es que tengo una gran deuda con la gente que me animó y me inspiró. Les agradezco el viaje.

1

Memoria

Uno sólo tiene que leer, mirar, escuchar, recordar.

VIRGINIA WOOLF

En toda buena obra dramática subyace una pregunta. Una gran obra plantea grandes preguntas que permanecen en el tiempo. Representamos obras de teatro para recordar preguntas relevantes; recordamos estas preguntas a través de nuestro cuerpo y las percepciones tienen lugar en un tiempo y un lugar verdaderos. Por ejemplo, la cuestión de la «soberbia» es un tema sobre el que la humanidad sigue debatiendo, y es por eso por lo que ciertas obras del teatro griego antiguo parecen de reciente creación y absolutamente vigentes. Cuando cojo un libro de la estantería sé que dentro hay una espora: una pregunta en letargo que espera mi atención. Mientras leo la obra, acaricio esta pregunta con mi sensibilidad artística. Sé que algo me ha calado cuando la pregunta me provoca pensamientos y asociaciones personales: cuando me obsesiona. En ese momento, todo lo que experimento a diario es en *relación* con ella. La pregunta se desata en mi inconsciente. Mientras duermo mis sueños están imbuidos de la pregunta. La enfermedad de la pregunta se extiende a los actores, los diseñadores, los técnicos y en última instancia al público. En los ensayos intentamos encontrar formas que contengan las preguntas vivas, en ese momento, sobre el escenario. El acto de recordar nos conecta con el pasado y altera la línea del tiempo.

Nos transformamos en conductos vivientes de la memoria humana.

El acto de la memoria es un acto físico que reside en el corazón del arte del teatro. Si el teatro fuera un verbo, éste sería «recordar».

A mediados de los ochenta, el difunto director y filósofo Jerzy Grotowski aceptó un puesto en el departamento de teatro en la Universidad de California en Irving. La universidad acordó construir un estudio según sus especificaciones y acoger participantes de todo el mundo para trabajar en lo que él llamaba «teatro objetivo». Mi amiga la actriz Wendy Vanden Heuvel viajó de Nueva York a Irving para participar en la investigación de Grotowski y a su vuelta le pregunté por su experiencia. «Al principio era muy frustrante», contaba. Se les pedía trabajar intensamente desde la salida hasta la puesta del sol y tanto ella como los participantes procedentes de África, el Sudeste asiático, Sudamérica y Oriente Próximo perseveraron en el empeño durante muchas semanas. La frustración inicial de Wendy era producto de su dificultad para encontrar una fuente de energía y fortaleza física a fin de aguantar las largas horas de trabajo. Llegados al agotamiento físico extremo, los otros participantes echaban mano de patrones y códigos conocidos sacados de sus respectivos antecedentes indígenas. Esto parecía otorgarles una reserva infinita de energía puesto que comenzaban a bailar y a moverse de una forma que era exclusiva de su cultura, con maneras que venían de antiguo y que estaban profundamente grabadas en su memoria corpórea. Pero a Wendy no le pasaba nada de esto. Como norteamericana, no podía encontrar recursos culturales profundamente arraigados que le ayudaran a aguantar las interminables noches.

Después de mucha frustración y fatiga, y con gran alivio por su parte, al fin conectó con sus raíces judías y, partiendo de esa fuente, desenterró códigos de sonido y movimiento que le eran familiares y que estaban profundamente enraizados en la cultura judía. Su cuerpo «recordó».

La historia de Wendy me inquietó porque yo no soy judía. Si me hubiese enfrentado a esas mismas noches de insomnio y de agotamiento físico, ¿cómo me habría movido yo?, ¿cuáles son mis códigos?, ¿qué habría «recordado» mi cuerpo? Todo esto también me intrigaba. ¿Qué es la cultura? ¿De dónde viene el teatro de Estados Unidos? ¿Sobre qué hombros nos sostenemos? ¿Qué es lo que conforma mi sensibilidad artística? ¿Qué papel tiene la memoria?

Decidí llevar a cabo una investigación sobre mis raíces para encontrar mi sitio en el devenir de la historia del teatro norteamericano. Quería recordar de forma activa el pasado con la intención de utilizarlo. ¿A quién y qué era lo que yo podía canalizar? Deseaba sentir el pasado y sus gentes conmigo en la sala de ensayo y permitirles que influyeran en mis decisiones como directora. Comencé intentando identificar las influencias dominantes en mi trabajo.

Las influencias más inmediatas eran fácilmente accesibles. Al final de la década de los sesenta, el teatro en Estados Unidos sufrió una erupción, casi una revolución. Me mudé a la ciudad de Nueva York en 1974 y la atmósfera era todavía vertiginosa. Esta insurrección cultural y sus protagonistas suponían una rica fuente de ideas y de pasión: el Living Theater, el Open Theater, el Manhattan Theater Project, el Performance Group, el Bread and Puppet Theatre, los bailarines en la Judson Church y personas como Robert Wilson, Richard Foreman y Meredith Monk. Estas personas casi

parecían estar presentes en mis ensayos. Su ejemplo y sus métodos me inspiraban y me animaban. Ellos eran los hombros sobre los que me sostenía.

Sin embargo, fue la búsqueda más allá de estas influencias inmediatas lo que resultó problemático. Para mi gran sorpresa y frustración, descubrí una seria laguna informativa de años anteriores. Pude rastrear las influencias hasta más o menos 1968 y luego todo se paralizaba. Tenía problemas para poder conectar con generaciones previas de una forma concreta. No podía sentirlos «en la sala» conmigo. No les estaba incorporando en los ensayos. No me alimentaban en lo ideológico, lo técnico, lo estético o lo personal de una forma sustancial o práctica.

Por supuesto estaba familiarizada con las personalidades más destacadas y las grandes compañías de la primera mitad del siglo. Conocía el compromiso político y los grandes avances estéticos del Federal Theatre Project, del Mercury Theatre, del Civic Theatre, del Living Newspaper y de personas como Eva Le Gallienne, Josh Logan, Hallie Flannagan, Orson Welles, José Ferrer, Elia Kazan, Clifford Odets y tantas otras, pero ¿por qué me resultaba tan difícil tener acceso a su fuente de conocimiento? ¿Por qué no podía utilizar y apropiarme de su manifiesto compromiso político y su apasionada relación con los temas sociales que tan claramente influenciaron su forma de trabajar y sus logros? Aparte de la manida influencia de la versión suavizada del método de Stanislavski, ¿por qué no podía sentir a estas personas en la sala conmigo? Me sentía aislada de sus pasiones y compromisos. Me parecía imposible apoyarme en sus valores e ideales. ¿Por qué no me podía sostener sobre sus hombros? ¿Qué estaba pasando?

Rápidamente concluí que durante 1949 y 1952 la comunidad teatral de los Estados Unidos había sido golpeada por un cataclismo: la era McCarthy. Este ataque político provocó una alteración radical en las vidas y valores de todos. Algunos huyeron del país para no volver nunca, otros fueron incluidos en listas negras y obligados a abandonar su trabajo y otros simplemente cambiaron, se retractaron, se retiraron y permanecieron en silencio. Hoy apenas recordamos la era McCarthy y la mayoría de nosotros no somos conscientes de las serias consecuencias de aquel cataclismo olvidado. A través de un mecanismo de una efectividad brutal se obligó a los artistas a desvincularse de temas relacionados con el mundo real. Sin este vínculo social, muchos dirigieron su mirada hacia dentro. De lo que no nos damos cuenta muchos de nosotros es de que esta acción política tan poco imaginativa ha influenciado completamente nuestra forma de trabajar hoy. Al igual que las consecuencias del estalinismo, las maniobras políticas más efectivas son aquellas que más tarde se olvidan. Y nosotros las hemos olvidado. Las acciones de la maquinaria McCarthy lograron su objetivo.

Nací en 1951 y me crié con la idea de que «el arte y la política no se deben mezclar». Ahora debo preguntarme: ¿dónde se originó esa máxima? Hoy hemos olvidado en gran medida las repercusiones de esos años oscuros y no somos conscientes de los cambios radicales que tuvieron que afrontar las personas a quienes más les afectaron. Su compromiso apasionado con el mundo que les rodeaba y el tipo de teatro que nació de aquella pasión es lo que yo deseaba aprender y utilizar. Pero perdimos aquello. La manipulación de la Comisión de Actividades Antiamericanas solía hacer desaparecer ciertas biografías para las generaciones venideras.

Los artistas, repentinamente absueltos de cualquier tipo de responsabilidad personal con el mundo que les rodeaba, modificaron sus formas expresivas. Los pintores abrazaron el expresionismo abstracto, un movimiento que ensalza la expresión personal ajena a cualquier contexto externo y muy apropiadamente nacido tras los pasos del macartismo. Todo el mundo miraba hacia dentro. Los dramaturgos fueron los más castigados por el ataque para evitar el compromiso político. Cada vez más obras versaban sobre «tú, yo, nuestro apartamento y nuestros problemas». El abanico de posibilidades no hacía más que estrecharse.

Afortunadamente, dramaturgos resueltos como Suzan-Lori Parks, Chuck Mee, Anna Deàvere Smith, Emily Mann y Tony Kushner han comenzado a cambiar la tendencia con obras que vuelven a vincularse con temas sociales. Sirvan de ejemplo obras como *America Plays*, *Investigation of a Murder in El Salvador*, *Fires in the Mirror*, *Execution of Justice* y *Angels in America*. Estas obras suponen renovados intentos de reconectar con temas sociales. Como evidencia el éxito de la obra de Kushner en Broadway, hay un gran apetito por trabajos de relevancia social. Me gustaría señalar que esta reconexión con el mundo es un acto de vida. Herbert Muschamp, en la crítica de un libro sobre la Bauhaus en el *New York Times*, escribió:

Los artistas no deberían distanciarse de su tiempo. Deberían entrar en la refriega y ver qué pueden sacar de bueno. En lugar de mantener una distancia de seguridad de la apestosa ciénaga de los valores mundanos, deberían sumergirse en ella y removerlo todo... Los Apolos modernos quieren llegar a algo en el mercado; la integridad de

un artista debe ser fortalecida, y no comprometida, al tomar en consideración la realidad social.

A riesgo de hacer una generalización excesiva, yo diría que los americanos profesan una falta de historia. Somos, como nos designa Gore Vidal, los Estados Unidos de Amnesia. Y sin embargo, compartimos una historia extraordinaria: rica, compleja y productiva. En un intento de reconectar con fuentes anteriores a 1968, comencé a examinar la génesis de las artes escénicas en Estados Unidos. Mi forma de dirigir se convirtió en un intento por recordar y reconectar con una herencia artística. Me centré en obras de autores americanos influyentes y en nuevos trabajos sobre la historia de fenómenos tan profundamente americanos como el *vaudeville*, la interpretación en el cine mudo y los maratones de baile. Seguí la pista de mis ancestros para relacionarme con ellos de forma activa.

El sentido histórico implica una percepción, no sólo del carácter de pasado del pasado, sino de su presencia; el sentido histórico incita a un hombre a escribir no sólo con los de su generación, sino con la sensación de que toda la literatura europea desde Homero y, dentro de ella, toda la literatura de su propio país existe de forma simultánea y compone un orden simultáneo. Este sentido histórico, que es un sentido de lo atemporal y también de lo temporal y lo atemporal juntos, es lo que hace que un escritor sea tradicional. Y es al mismo tiempo lo que hace que un escritor sea consciente con la mayor agudeza posible de su lugar en el tiempo, de su propia contemporaneidad.

T. S. ELIOT

La memoria desempeña un papel enorme en el proceso artístico. Cada vez que diriges un espectáculo, estás dando cuerpo a un recuerdo. Lo que estimula a los seres humanos a contar historias es la experiencia de recordar un incidente o a una persona. El acto de expresar lo que se recuerda es en realidad, según el filósofo Richard Rorty, un acto de *redescripción*. En la redescripción se crean nuevas verdades. Rorty sugiere que no existe una realidad objetiva, un ideal platónico. Creamos las verdades describiendo, o redescubriendo, nuestras creencias y observaciones. Nuestra tarea, y la tarea de todo artista y científico, es la de redescubrir tanto los supuestos que hemos heredado como las ficciones inventadas con el objetivo de crear nuevos paradigmas para el futuro.

La verdad no puede estar ahí fuera, no puede existir de manera independiente de la mente humana... El mundo está ahí fuera, pero las descripciones del mundo no. Únicamente las descripciones del mundo pueden ser verdaderas o falsas. El mundo por sí mismo (sin la ayuda de las actividades descriptivas de los seres humanos) no puede ser ni una cosa ni la otra.

RICHARD RORTY

Si la era McCarthy dictó que el arte no debía tener ninguna conexión con los sistemas políticos o sociales, lo que queda entonces es narcisismo; el culto del individuo, la cultura arrogante del yo.

¿Qué es la cultura? Yo creo que la cultura es experiencia compartida. Y está en continuo movimiento. Las ideas son de hecho uno de los aspectos más contagiosos de la cultura

humana. Imagínense una enorme llanura en una fría noche de invierno. Dispersas por la llanura brillan diversas hogueras, cada una de ellas con un grupo de gente, apretados unos contra otros para mantenerse calientes. Las hogueras representan la experiencia compartida, o la cultura, de cada uno de los grupos alrededor del fuego. Imaginen que alguien se levanta y camina a través de esa fría, oscura y ventosa llanura hasta llegar a otro grupo reunido alrededor de otro fuego. Este acto de fuerza representa el intercambio cultural. Y así es como las ideas van de un lado a otro.

En nuestra cultura, que se está extendiendo con rapidez por todo el mundo, la acción colectiva se vuelve sospechosa. No se ha fomentado la idea de que la innovación puede ser un acto de colaboración. Tiene que haber alguien que sea la estrella. El esfuerzo de grupo es un síntoma de debilidad. Reverenciamos la figura del vaquero solitario atravesando los campos a caballo. Se nos educa para que hagamos dinero y para que nos lo gastemos en nosotros. Se dice que alguien ha triunfado si se hace rico y sale en televisión. El éxito comercial es aplaudido.

Yo quiero otra cosa. Busqué un vínculo con una cultura norteamericana anterior para hallar una ruta alternativa hacia el futuro.

La era McCarthy no fue la génesis de la paranoia americana. El teatro de Estados Unidos no nació como una entidad comercial aunque, en gran medida, se haya vuelto dependiente de su viabilidad económica. Se tomaron una serie de elecciones y los cambios las sucedieron. Recordar a la gentes y los hechos y *redescribirlos* significa hacer uso de ellos, subirse a sus hombros y gritar alto.

Nuestra inclinación cultural se forjó por medio de hechos

históricos, sociales y políticos y por gente que tuvo el coraje de ponerse en pie para buscar un camino a través de la fría llanura y tomar decisiones: Rosa Parks* que se negó a sentarse en la parte trasera del autobús, los trabajadores de la fábrica que fueron a la huelga, Lillian Hellman, Martin Luther King, artistas y científicos que rompieron las normas sociales. Nuestra cultura se basa en las interacciones sociales y en los ajustes que hacemos frente a los cambios. Cuando éstos se trasladan a diferentes contextos, tienen la capacidad camaleónica de cambiar de significado: a veces sólo sutilmente, a veces radicalmente.

La génesis del teatro en Estados Unidos es una historia fascinante. Para bosquejar el paisaje de nuestra escena teatral contemporánea, intentaré «redescribir» la historia de las artes escénicas en Estados Unidos. Esbozaré algunos eventos y saltaré de una época a otra para mostrar que nuestros cimientos son complejos y diversos, y que se han visto marcados por impulsos contradictorios y complicadas prioridades.

Decidí comenzar de cero. La teoría del caos sugiere que todos los fenómenos están conectados y entrelazados de una forma compleja. Una mariposa bate sus alas en Honolulu y finalmente genera un tifón en Japón. Yo me preguntaba si podría localizar el momento del Big Bang del teatro de Estados Unidos, puesto que entonces sería capaz de seguir el rastro de las repercusiones y ver si nuestra experiencia de hoy es el resultado del batir de alas de una mariposa de hace cientos de años. Quería comprobar si el

* Figura importante del Movimiento por los Derechos Civiles en Estados Unidos cuya negativa a ceder el asiento a un blanco en un autobús en 1955 se menciona frecuentemente como la chispa de dicho movimiento.

macrocosmos contenía al microcosmos del principio. La primera obra que se produjo en las colonias fue *Ye Bare and Ye Cubb*. Fue representada en la Fowkes' Tavern, una taberna en la costa este de Virginia en 1665. Tras el estreno, algunos acusaron a la obra de blasfemia. El caso se llevó a los tribunales pero el juez alegó no poder juzgar una obra que no había visto. Por lo tanto, ¡la segunda representación de *Ye Bare and Ye Cubb* se llevó a cabo en el tribunal! Tras ella, el juez dictaminó que la obra no era blasfemia apoyándose en que era «entretenida».

¿Es este acontecimiento en 1665 un microcosmos del macrocosmos de aquello en lo que se ha transformado el teatro americano? ¿Es el entretenimiento el pilar básico del teatro americano a partir del que se juzga el teatro? Si la tradición del humanismo europeo percibe el arte como reflejo, ¿lo vemos nosotros principalmente como diversión?

Los duros trabajadores-jugadores que con gran esfuerzo labraban las fronteras deseaban con fervor un entretenimiento en directo, mientras más zafio mejor. Sin embargo, prevalecía una ambivalencia puritana de marcada resistencia hacia las representaciones teatrales. Las obras eran denunciadas como serpientes del diablo por medio de una literatura antiteatral con títulos como «El teatro, el gran camino hacia el infierno». Los pioneros de la escena americana tuvieron que labrar su teatro partiendo de un desierto gobernado por el fanatismo y los prejuicios.

Otro aspecto notable en el desarrollo del teatro americano es la tremenda dificultad de su génesis. La población era escasa y resultaba extremadamente difícil desplazarse de un sitio a otro. Los rigores de la vida diaria en los siglos XVI y XVII están por encima de nuestro entendimiento del siglo XXI.

Hasta 1775, Virginia y Maryland fueron las dos únicas colonias que no tuvieron leyes antiteatro en algún momento determinado. El progreso del teatro era impedido no sólo por los prejuicios morales, sino por una rígida creencia entre las clases medias de que las producciones teatrales eran una frivolidad y una pérdida de su valioso tiempo. Incluso la música había de enfrentarse con una ferviente resistencia religiosa. En 1778, con las fuerzas coloniales luchando por la vida y la libertad, el Congreso Federal adoptó una ley prohibiendo cualquier forma de teatro.

A pesar de esta resistencia, apareció una enorme diversidad de teatro en la América inmediatamente anterior a la Guerra Civil. La variedad étnica de la población que se asentaba en las colonias explica esta heterogeneidad: espectáculos de carromato, espectáculos de sombras, panoramas, circos, espectáculos de variedades, espectáculos de barcos o «teatros flotantes», obras del salvaje oeste, melodramas y compañías itinerantes de Shakespeare. Tras la Guerra Civil, literalmente cientos de compañías viajaban de gira con *La cabaña del tío Tom*.

El *Minstrel Show* fue el primer producto teatral «exportado» desde Estados Unidos. Hombres blancos con la cara pintada de negro cantaban y bailaban parodiando la formas de entretenimiento en las plantaciones de esclavos negros para gran diversión de los espectadores europeos. El *vaudeville* (la palabra viene del francés *voix de ville*, voz de las ciudades) logró incorporar pequeñas escenas de diferentes grupos de inmigrantes urbanos bajo un mismo techo. Por primera vez personas de diferentes etnias se juntaron, las mismas que en otras circunstancias no podían entender ni el idioma ni las costumbres del otro. El *vaudeville* era un

medio ruidoso y alegre donde las culturas llegaban a un conocimiento mutuo a través de pequeñas piezas cómicas y dramáticas. Este fenómeno de gran popularidad imperó entre 1865 y 1930. El nacimiento del cine fue en parte responsable de su desaparición.

A pesar de la Revolución americana y la subsiguiente independencia política, los norteamericanos se sintieron culturalmente dependientes de Inglaterra y Europa occidental durante gran parte de los siglos XVIII y XIX. Con anterioridad al siglo XX, hubo pocos dramaturgos norteamericanos relevantes. El cambio de siglo modificó todo esto. Una repentina avalancha de actividad galvanizó las artes. Al final de la Primera Guerra Mundial, la América industrial comenzó a ser una superpotencia y los artistas de teatro, excitados por nuevas ideas procedentes de Europa e influenciados en gran medida por el psicoanálisis, el feminismo, las políticas progresistas y de corte radical, el postimpresionismo, el expresionismo y el simbolismo, comenzaron a forjar un teatro americano moderno. Este teatro favoreció un rechazo de la verosimilitud, que había sido una preocupación de la fotografía del XIX. El destacado diseñador Robert Edmund Jones defendió el expresionismo sobre el realismo:

El realismo es algo que practicamos cuando no nos sentimos muy bien. Cuando no tenemos ganas de hacer el esfuerzo extra.

El expresionismo, por otro lado, se centraba en la expresión del yo interior, del subconsciente y de su tensión con la realidad exterior. Los dramaturgos americanos comenzaron a experimentar con gran éxito con el expresionismo, que se

convirtió durante una época en la fuerza dominante del teatro americano. Eugene O'Neill marcó una norma: «¡Rechacen la banalidad de lo superficial!». El Expresionismo, por el contrario, significaba:

Una visión intensa que intenta atrapar el palpito de la vida, necesariamente infligiendo violencia sobre los hechos externos para desnudar los hechos internos.

Además de la obra inicial de Eugene O'Neill, el movimiento expresionista incluía a dramaturgos americanos como Elmer Rice, Susan Glaspell, John Howard Lawson y Sophie Treadwell. Estos artistas rechazaron el realismo y abrazaron lo teatral y la poesía de la experiencia subjetiva. Apoyaron a los dramaturgos del país y propusieron un teatro americano inspirado por las más recientes revoluciones artísticas de Europa, pero sin querer emularlas. Robert Edmund Jones declaró: «¡Piénsenlo! No más habitaciones de buen gusto bien amuebladas en las que falta una de las paredes.» Su tendencia al expresionismo todavía se deja ver mucho más tarde en *Camino real* de Tennessee Williams, en *Nuestra ciudad* de Thornton Wilder y en *Muerte de un viajante* de Arthur Miller.

El mundo de la danza también produjo por primera vez radicales alternativas al preeminente mundo del ballet: Ruth St. Denis, Ted Shaw, Agnes DeMille y Martha Graham crearon compañías y formas de representación que parecían surgir de suelo americano.

Quizá los años veinte fueron un reflejo de aquello que mejor les sale a los norteamericanos cuando están bajo presión: la celebración de la intensidad, la magnificación, la

energía y la diligencia; una capacidad para entrar en una habitación con valentía sin saber quién o qué hay allí. Ninguna otra era se acerca a esta profusión inconcebible de música extraordinaria y vigor escénico: George S. Kaufman y sus colaboradores, Jelly Roll Morton, Bessie Smith, Louis Armstrong, Ma Rainey, los Gershwins, Cole Porter, Ethel Merman, Billy Rose, Irving Berlin, George M. Cohan, Jerome Kern, Fanny Brice, Bert Williams, Oscar Hammerstein II y otros muchos. En un año, 1926, Rodgers y Hart tenían cinco espectáculos en cartel o a punto de estrenarse en Broadway. En 1927 Broadway alcanzó su cota más alta de producciones en cartel de todos los tiempos mientras que los críticos de los veinticuatro diarios de la ciudad intentaban aclararse con las 268 ofertas disponibles.

El final de los años veinte trajo consigo la Gran Depresión. El *vaudeville*, la joya de la corona del entretenimiento popular americano, desapareció con la sustitución del cine mudo por el cine sonoro. La huida de talento hacia el mundo del cine hizo disminuir la potencia de lo escénico. Un nuevo método de interpretación para actores basado en las primeras teorías del ruso Konstantin Stanislavski llegó a dominar nuestra forma de acercarnos a la interpretación durante el resto de este siglo.

Stanislavski y su compañía, el Teatro del Arte de Moscú, representaron obras de Chéjov y Gorki en Estados Unidos durante 1923 y 1924. Cuando llegaron a Estados Unidos, estos montajes tenían casi veinte años de existencia y sólo reflejaban los primeros experimentos de Stanislavski con la «memoria emotiva» y la «concentración interna». Pero para la sensibilidad americana, esta aproximación tan revolucionaria al mundo de la interpretación tuvo un impacto tre-

mendo en las generaciones jóvenes del teatro que incluían a Lee Strasberg, Stella Adler, Robert Lewis, Harold Clurman y muchos otros que nunca habían visto algo parecido a esta extraordinaria compañía teatral rusa.

Influenciado en gran medida por las teorías del reflejo condicionado de Paulov y ciertos descubrimientos sobre la nueva y atractiva frontera del inconsciente, Stanislavski había desarrollado métodos de entrenamiento para actores que resultaron en un realismo psicológico sorprendente y en un notable *emsemble* que era capaz de retratar el comportamiento humano con un realismo extremo. Cuando Stanislavski abandonó Estados Unidos, los profesores rusos de interpretación que habían conectado con los primeros estudios de Stanislavski (entre ellos estaban Richard Boleslavski y Maria Ouspenskaya que permanecieron en Nueva York) fueron asediados para que impartieran estos métodos a los jóvenes americanos, que poseían un entusiasmo voraz. Lee Strasberg, fuertemente influenciado por las recientes ideas de Sigmund Freud, tan de moda en aquel momento, aunó su manera de entender a Stanislavski con su pasión por Freud y propuso un enfoque muy poderoso sobre el trabajo de la emoción y el inconsciente utilizando lo que conocemos como memoria afectiva, memoria emotiva y memoria sensorial. Este enfoque sobre la actuación se convirtió en la Biblia para el Group Theatre, el Actors Studio, el Neighborhood Playhouse y sus ramificaciones.

Los americanos adoptaron los experimentos rusos con pasión pero mal orientados, puesto que pusieron demasiado énfasis en las circunstancias emocionales de la persona. El sistema de Stanislavski, que había sido diluido hasta convertirlo en un «método», probó ser eficaz para el cine y la

televisión, pero el teatro quedó dominado por una desafortunada indulgencia emocional. Creo que la mayor tragedia de los escenarios americanos no es otra que el actor que asume, gracias a la gran tergiversación que hemos hecho de Stanislavski, el siguiente enunciado: «Si yo siento algo, el público lo sentirá».

Las técnicas que se derivaron de la visita a Estados Unidos del Teatro del Arte de Moscú representaban, en realidad, sólo una pequeña parte del trabajo de toda una vida que Stanislavski dedicó por entero al teatro. Éste abandonó rápidamente sus experimentos iniciales sobre el recuerdo emocional para continuar más adelante innovando en la ópera y experimentando sobre las acciones físicas y sobre lo que el denominaba la unidad de experiencia psicofísica. En la última etapa de su vida, Stanislavski rechazó sus técnicas psicológicas iniciales considerándolas «desencaminadas». Pero ya era demasiado tarde. Los americanos se habían agarrado a un aspecto extremadamente limitado de su «sistema» y lo habían convertido en una religión. La americanización, o miniaturización, del sistema de Stanislavski se ha convertido en el aire que respiramos y, como tal, raramente somos conscientes de su omnipresencia.

¿Dónde estaríamos ahora si el Teatro del Arte de Moscú no hubiera visitado nuestras orillas? ¿Habría dado lugar el movimiento expresionista de los años veinte a algo todavía más estimulante?; ¿habría inspirado más obras maestras aparte de *Camino real*, *Nuestra ciudad* o *Muerte de un viajante*? ¿Quién y qué habrían sido las grandes influencias del teatro? ¿Qué habría pasado con Martha Graham? ¿Estaba investigando sobre algo que podría haber tenido un impacto sustancialmente mayor sobre el arte del teatro?

Martha Graham se estaba convirtiendo por aquel entonces en una fuerza de orden mayor en los años veinte. Al igual que los artistas de otras especialidades, estuvo influenciada por las mismas ideas que dieron lugar al expresionismo. Actualmente miro hacia ella en busca de inspiración y guía.

Aunque fue profesora junto con Sanford Meisner en la Neighborhood Playhouse, el enfoque expresionista de Martha Graham en la creación del personaje en realidad nunca ha sido traducido para actores. Por ejemplo, para crear un personaje en sus bailes, iría a la fuente y deconstruiría el texto escrito en una serie de gestos que expresasen la vida emocional detrás de las palabras. Según ella, un intérprete debe buscar los significados detrás del gesto y la expresión y luego volver a juntarlos, transformándolos en un patrón, un diseño, un propósito: en una coreografía. Martha Graham fue una pionera en nuestro medio.

Hoy en día, gran parte del teatro «intelectual» dominante en Estados Unidos es una imitación de la tradición de Europa occidental. Nuestros espectáculos populares son considerados «poco cultos». Pero este sentimiento de inferioridad y dependencia oculta la diferencia inherente entre europeos y americanos. Los europeos son, en general, una cultura literaria. Los americanos una cultura oral. Nuestra tradición dominante es evangélica. Para nosotros, el «sonido» de las palabras sienta precedente sobre su significado. Aunque fingimos sentirnos cómodos con la literatura en escena como lo están los europeos, en realidad estamos incómodos. Este simulacro de comodidad sirve para crear un sentimiento de falsedad en el teatro.

En Estados Unidos nos gusta aparentar que no tenemos historia pero, en realidad, nuestra historia es rica y comple-

ja. Siento que nosotros, los que hacemos teatro hoy en día, somos demasiado tímidos a la hora de explotar nuestra herencia cultural. Comparado con el rápido crecimiento del teatro y su compleja adaptación a las innovaciones, eventos y movimientos de los muchos siglos anteriores, nuestro progreso ahora parece un tanto pusilánime. La actuación, por ejemplo, es la única actividad artística en Estados Unidos que no ha cambiado en los últimos tres cuartos de siglo. La forma de actuar, en general, es prácticamente la misma que la de los años treinta. Nuestro trabajo no ha crecido lo suficiente y nuestros objetivos convencionales no tienen la suficiente ambición.

Se impone una explosión artística. Nuestro estilo de vida actual dominado por la tecnología requiere una experiencia teatral que no se puede satisfacer con el vídeo y las pantallas de cine. Anhele una forma de interpretar que sea poética y personal, íntima y colosal. Quiero fomentar un tipo de humanidad sobre el escenario que demande atención y que exprese quiénes somos y que sugiera que la vida es más grande. Y es por esta razón por lo que estoy intentando recordar y estudiar el pasado y combinarlo con las ideas más recientes en la filosofía, la ciencia y el arte. Para contribuir a una explosión artística estoy investigando nuevos enfoques sobre la actuación para la escena que combinen el *vaudeville*, la opereta, Martha Graham y la danza posmoderna. Quiero encontrar formas en las que resuenen nuestras ambigüedades actuales. Deseo contribuir a un campo que ha de engendrar momentos sobre el escenario que amplíen las definiciones de lo que significa ser humano.

El teatro trata «sobre» la memoria; es un acto de memoria y descripción. Existen obras y gente y momentos de la

historia que hay que visitar. Nuestro tesoro cultural oculto está lleno a rebosar. Y los viajes al pasado nos cambiarán, nos harán mejores, más grandes y más conectados con lo que nos rodea. Disfrutamos de una historia única, rica y diversa y celebrarla significa recordarla. Recordarla es utilizarla. Utilizarla significa ser fieles a lo que somos. Se requiere una gran cantidad de energía e imaginación, e *interés* en recordar y describir de dónde venimos.

Robert Edmond Jones escribió esto en *The Dramatic Imagination* [La imaginación dramática]:

En todas estas obras dramáticas del pasado hay un sueño; una excitación, un talante raro y elevado, una concepción de grandeza. Si queremos crear en el teatro, debemos recuperar ese talante, esa excitación, ese sueño. La pura verdad es que la vida se ha vuelto algo tan concurrido, tan apresurado, tan banal, tan ordinario, que hemos perdido el enfoque del artista sobre el arte. Sin eso, no somos nada. Con eso, todo es posible. Aquí está, en estas piezas antiguas. Veámoslo. Aprendámoslo. Traigamos al teatro la visión de lo que el teatro podría ser. No hay otra manera. En realidad, no hay otra manera.

Si nos podemos ver a nosotros mismos en relación con nuestros predecesores y a los impulsos que les motivaron, nuestro teatro necesariamente se volverá más intenso, más poético, metafórico, humano y expresivo. Nuestros sueños colectivos serán mayores; los espacios teatrales serán más irresistibles. Quizá cuando recordemos el pasado nos veremos capaces de crear con mayor energía y expresividad.

Si alcanzó a ver lejos, es porque me sostengo sobre los hombros de gigantes.

ISAAC NEWTON

Como resultado de la asociación con la memoria y los consiguientes viajes a través del pasado, me siento nutrida, animada y llena de energía. Me siento más profundamente conectada con aquellos que me precedieron y más inspirada por ellos. Me siento con el coraje para expresar en aras de esta profesión porque los hombros sobre los que me sostengo parecen robustos. Los viajes a través del pasado me inspiraron y me animaron a desarrollar nuevas producciones teatrales acerca de los norteamericanos y su historia. Y estos encuentros con hombres y mujeres notables me han hecho sentir que estas personas son mis colegas. La investigación me hizo pensar de manera distinta sobre la interpretación, la escritura dramática y el diseño escenográfico. Y me da cuenta de que existe algo así como un sentido norteamericano de la estructura, un sentido del humor norteamericano y una manera de escuchar y responder enraizada en una cultura propia. Es más: si tuviera que pasar noches en vela y llegar hasta el agotamiento físico, podría descubrir ciertas maneras ancestrales de moverme.

2

Violencia

Con respecto a cualquier acto de iniciativa y creación hay una verdad elemental que al ser ignorada acaba con las ideas y los espléndidos planes: en el momento en que uno se compromete definitivamente, la Providencia también se mueve.

Ocurren todo tipo de cosas que nos ayudan que jamás habrían ocurrido. Toda una corriente de sucesos se deriva de la decisión que se ha tomado, provocando a nuestro favor toda clase de incidentes imprevistos y encuentros y asistencia material que ningún hombre habría soñado que se cruzara en su camino.

Sea lo que sea que puedas hacer o que sueñes con hacer, comiéndalo. La osadía alberga en su interior genio, poder y magia.

GOETHE

Observando al director Robert Wilson durante unos ensayos, me di cuenta, por vez primera, de la necesidad de violencia en el acto creativo. Era la primavera de 1986 y hasta ese momento nunca había tenido la oportunidad de observar a ningún otro director ensayando con actores.

El montaje era el *Hamletmachine* de Heiner Müller representado por estudiantes de interpretación de la Universidad de Nueva York. El ensayo estaba programado para empezar a las siete. Yo llegué pronto y me encontré con una

atmósfera alegre. En la fila de atrás del teatro, estudiantes de doctorado y académicos esperaban expectantes, con los bolígrafos preparados, la entrada de Wilson. En el escenario, un grupo de actores jóvenes hacía ejercicios de calentamiento. Un equipo de dirección estaba sentado detrás de un batallón de mesas alargadas a pie de escenario. Wilson llegó al cabo de un cuarto de hora. Se sentó en mitad de los escalones del auditorio en medio del bullicio y el ruido y se puso a mirar intensamente al escenario. Todos en el teatro se fueron callando gradualmente hasta que se hizo un silencio total. Tras cinco minutos insoportables de silencio absoluto, Wilson se levantó, caminó hacia una silla que estaba sobre el escenario y la miró fijamente. Después de lo que a mí me pareció una eternidad, se agachó, tocó la silla y la movió menos de tres centímetros. Cuando dio un paso atrás para mirar de nuevo la silla, me di cuenta de que me estaba costando trabajo respirar. La tensión en la sala era palpable, casi insoportable. A continuación, Wilson le hizo una señal a una actriz para mostrarle lo que quería que hiciese. Lo demostró sentándose en una silla, inclinándose hacia delante y moviendo ligeramente sus dedos. Luego ella tomó su lugar y copió con precisión su inclinación y su movimiento de manos. Me di cuenta de que yo estaba echándome hacia delante en la silla, profundamente angustiada. Al no haber tenido nunca la experiencia de ver trabajar a un director, tenía la sensación de estar observando a otra gente en un acto privado e íntimo. Y esa noche reconocí la necesaria crueldad de la decisión.

El acto de decidir colocar un objeto en un ángulo preciso sobre el escenario, o de marcar el gesto de la mano de un actor, me pareció casi un acto de violación. Y esto me pare-

cía preocupante. Y aun así, en el fondo, sabía que este acto violento es una condición necesaria para todos los artistas.

El arte es violento. Ser decidido es violento. Antonin Artaud definió la crueldad como «implacable decisión, diligencia, severidad». Colocar una silla en un ángulo determinado sobre el escenario destruye cualquier otra posibilidad, cualquier otra opción. Cuando un actor consigue un movimiento en escena que es espontáneo, intuitivo o apasionado, el director pronuncia un fatídico «mantenlo», eliminando así cualquier otra solución potencial. Esta palabra cruel, «mantenlo», hunde un cuchillo en el corazón del actor que sabe que el próximo intento de recrear ese resultado será falso, afectado y sin vida. Pero, en el fondo, el actor sabe que la improvisación no es todavía arte. Sólo cuando se ha decidido algo puede empezar realmente el trabajo. La decisión, la crueldad, que ha extinguido la espontaneidad del momento, requiere del actor un trabajo extraordinario: resucitar a los muertos. El actor debe encontrar ahora una nueva espontaneidad más profunda dentro de la forma establecida. Y esto es, para mí, por lo que los actores son héroes. Aceptan esta violencia y trabajan con ella, dotando al arte de la repetición de destreza e imaginación.

Es significativo que la palabra francesa para ensayo sea *repetición*. Ciertamente se puede argumentar que el arte del teatro es el arte de la repetición. (La palabra inglesa *rehearsal** apunta a re-escuchar. La alemana *Probe* sugiere una investigación. En japonés *keiko* se traduce como practicar. Y así sucesivamente. El estudio de las palabras en diferentes lenguas

* Ensayo. En inglés el núcleo de esta palabra se asemeja al verbo *to hear* que significa escuchar.

para «ensayo» es muy fascinante.) En el ensayo el actor busca formas que puedan ser repetidas. Actores y directores construyen juntos un marco de trabajo que dé cabida a infinitas y nuevas corrientes de fuerza vital, a vicisitudes emocionales y a la conexión con otros actores. Me gusta pensar en la dirección de escena, o montaje de escenas, como un vehículo en el que los actores se puedan mover y crecer. Paradójicamente, son las restricciones, la precisión, la exactitud, lo que hace posible la libertad. La forma se convierte en un contenedor en el que el actor puede encontrar infinitas variaciones así como libertad interpretativa.

Para el actor, esta violencia necesaria para crear un personaje teatral es claramente distinta de la violencia necesaria para actuar ante la cámara. En la actuación para el cine, el actor se puede permitir hacer algo impulsivo sin la preocupación de tener que repetirlo sin fin. Lo vital para la cámara es que el momento sea espontáneo y fotogénico. En el teatro debe ser repetible.

Las grandes interpretaciones rebosan al mismo tiempo de exactitud y de una poderosa sensación de libertad. Esta libertad sólo se puede encontrar dentro de ciertas limitaciones escogidas. Las limitaciones hacen de lentes para enfocar y magnificar el evento al público, así como para dar a los actores algo con lo que medirse. Una limitación puede ser algo tan simple como colocarse en la luz correcta y decir el texto exactamente como está escrito o tan complejo como ejecutar una difícil coreografía mientras se canta una aria. Estas limitaciones invitan a que el actor se encuentre con ellas, las perturbe, las trascienda. El público contempla al actor probando sus límites; expresando más allá de lo cotidiano a pesar de las limitaciones.

Al comienzo de su carrera, Check Close, el pintor americano fotorrealista especializado en retratos de primer plano y autorretratos, decidió que quería ser algo más que un técnico. Comenzó a imponerse intensas limitaciones en su forma de pintar para trascender lo artesanal. Sentía que estas limitaciones, ya fueran materiales o estructurales, ponían a prueba su creatividad y aumentaban sus logros. La máxima limitación tuvo lugar en 1988 cuando sufrió un ataque que le paralizó debido a un coágulo de sangre en la espina vertebral. Recuperó parcialmente el movimiento de sus brazos y pudo retomar la pintura tras desarrollar ciertas técnicas que le permitían trabajar desde la silla. Se vio forzado a aprender de nuevo a pintar desde su silla con pinceles atados a las manos. Estas estrictas limitaciones, muy por encima de lo imaginable, le ayudaron a realizar una notable transición en su estilo que resultó en lo que podría considerarse el trabajo más significativo de su vida.

La violencia empieza cuando hay que ser expresivo frente a las limitaciones. Este acto necesario de violencia, que al principio parece limitar la libertad y cerrar las opciones, al mismo tiempo abre muchas más y exige al artista una sensación de libertad más profunda.

Yo Yo Ma, el virtuoso del chelo, se sale de su camino habitual para trabajar en terrenos fuera de su experiencia como músico clásico. Ha realizado numerosas grabaciones de música apalache con el as del violín Mark O'Connor. Para poder adaptar sus estudios clásicos con el objetivo de cubrir las exigencias tanto de O'Connor como de la música apalache, Ma decididamente cambió la forma de sostener el arco. Colocaba la mano en la parte baja del arco en lugar de hacerlo a la manera clásica habitual. De pronto, el virtuoso del chelo se

sintió totalmente fuera de su elemento con esta nueva limitación. Pero, en última instancia, esta forma nada usual de tocar abrió nuevas posibilidades e hizo que surgiera una elocuencia distinta.

Finalmente terminé tocando a la manera de los músicos barrocos. Los músicos barrocos tienen menor necesidad de rellenar grandes espacios. Esto te da una oportunidad mayor para crear otra capa de ritmo. En realidad, esto cambió la manera en que ahora interpreto a Bach. De hecho se puede crear una variedad tremenda en la inflexión sin perder claridad rítmica.

Yo Yo Ma se arriesgó a fracasar. El riesgo es un ingrediente clave en el acto de violencia y expresión. Sin asumir riesgos, no puede haber ni progreso ni aventura. El intento de interpretar de forma expresiva desde un estado de desequilibrio y de riesgo dota a la acción de una energía extraordinaria.

Nos echamos a temblar ante la violencia del hecho expresivo. Y sin embargo, sin la violencia necesaria, no se produce una expresión fluida. Cuando dudo, busco inmediatamente la valentía para dar un salto: «expresa algo», me digo, aunque no tenga la seguridad de que esté bien o incluso de que sea apropiado. Con tan sólo una corazonada como una única arma, intento arriesgarme y en mitad de ello me esfuerzo por ser tan expresiva como pueda. «Si no puedes decirlo» —escribió el filósofo Ludwig Wittgenstein—, «indícalo». En medio de una terrible incertidumbre, intento inclinarme hacia el momento y apuntar hacia él con claridad. Aunque no sepa en qué ángulo debe estar una silla sobre el escenario, intento actuar con decisión de todas

maneras. Lo hago lo mejor que puedo. Tomo decisiones antes de estar lista. Es el intento de expresar lo que es a la vez heroico y necesario.

Un día en que no podía asistir al ensayo para la reposición de una obra que había dirigido en mi compañía, la SITI Company, le pedí a uno de mis estudiantes de dirección de la Universidad de Columbia que me sustituyese. Al día siguiente le pregunté a Ellen Lauren, miembro de la compañía, cómo le había ido al joven como director sustituto. «No muy bien», dijo. «¿Por qué no?», le pregunté. «Bueno, es que no dijo nada.» Me explicó que, desde su punto de vista, no importa si las observaciones son muy eruditas o muy ingenuas, pero que, como actriz, ella necesita que la persona que esté mirando, el director, le diga «algo» a partir de lo cual ella pueda organizar su próximo intento. De lo que se trata es de intentar decir algo en un estado de continuo cambio aunque no sepas qué es lo que está bien. Haz una observación. Quedarse callado, evitar la violencia de expresar alivia el riesgo de fracaso, pero, al mismo tiempo, anula la posibilidad de avanzar.

O bien teme demasiado su destino
O sus abandonos son pequeños
Quien no se atreve a poner a fuego
Ganar o perderlo todo.

Conocí la palabra japonesa *irimi* cuando estudiaba Aikido, un arte marcial japonés. Traducida literalmente, *irimi* quiere decir «entrar» pero también se puede traducir como «elegir muerte». Cuando te atacan, siempre tienes dos

opciones: entrar, *irimi*, o rodear, *ura*. Ambas opciones, cuando se llevan a cabo correctamente, son creativas. Entrar o «elegir muerte» significa entrar con la aceptación absoluta, en caso necesario, de la muerte. La única forma de ganar es arriesgándolo todo y estando completamente dispuesto a morir. Aunque éste sea un concepto extremo para la forma de ser de los occidentales, ciertamente cobra sentido en la práctica creativa. Para alcanzar la violencia de la decisión, uno ha de «elegir muerte» en el momento, actuando al cien por cien y de manera intuitiva sin pararse a reflexionar sobre si ésta es la decisión correcta o si esto otro va a dar con la solución ganadora.

También es importante saber cuándo utilizar *ura*, o rodear. La paciencia y la flexibilidad son un arte. Hay un tiempo para *ura*, rodear, y hay un tiempo para *irimi*, entrar. Y estas ocasiones no se pueden conocer de antemano. Es preciso sentir la situación y actuar de inmediato. En el fragor de la creación, no hay tiempo para meditar; sólo existe la conexión con lo que se está haciendo. El análisis, la reflexión y la crítica pertenecen al antes y al después, nunca pueden tener lugar durante el acto creativo.

Cuando era una joven directora se me daba mejor *ura*, rodear, que *irimi*, entrar. En el ensayo me daba reparo interrumpir a los actores durante el trabajo. Me quedaba callada, con miedo a tomar alguna decisión sobre una posición o una dirección escénica, temerosa de que mi intervención fuera a destruir la vida fresca y espontánea que parecía surgir de forma tan natural sin contribución alguna por mi parte. Entonces, naturalmente, se acercaba la noche del estreno y cundía el pánico. De pronto se hacía obvio para mí la falta de directrices a las que los actores pudieran agarrarse. «¿Qué

hemos estado haciendo todo este tiempo?»), me preguntaba a la luz de los desacuerdos, la ausencia de posiciones fijas, la falta de trampolín desde el que los actores pudieran tentar las alturas. De repente, forzada por la presión y las circunstancias, me ponía en marcha con toda mi energía y negociaba con los actores para encontrar momentos, acciones y patrones que se pudieran repetir y a los que pudieran agarrarse. Finalmente, estos acuerdos eran para los actores las plataformas que les permitían interactuar con seguridad y estabilidad y que, al mismo tiempo, les estimulaban a asumir los riesgos esenciales y a dar los saltos intuitivos dentro del marco de las acciones y las palabras. Con el tiempo, fui encontrando antes el coraje necesario para llegar a estos acuerdos durante el proceso de ensayo. Aprendí a entrar.

Athol Fugard, el dramaturgo sudafricano, describió la censura como duda. Para él la censura no es necesariamente la proximidad de inspectores del gobierno o la amenaza de prisión, sino, más bien, la duda física de su mano mientras escribe. La censura es su propia vacilación interna provocada por cualesquiera que sean las dudas que se proponen tenderle una emboscada. La censura es una duda física a la luz de un pensamiento o una duda fugaz sobre cómo sus colegas de profesión pudieran recibir lo que está escribiendo, sobre si les gustaría o no, sobre si llegaría a publicarse. A la luz de nuestras dudas, debemos permanecer profundamente conectados al acto. Debemos ser decididos e intuitivos al mismo tiempo.

Richard Foreman, quizá el director americano más intelectual, dijo que para él la creación es algo intuitivo al cien por cien. He aprendido que tiene razón. Esto no quiere decir que no se deba pensar analíticamente, teóricamente,

con sentido práctico o crítico. Hay un tiempo y un lugar para este tipo de actividad propia del hemisferio izquierdo del cerebro, pero no en pleno proceso de búsqueda durante los ensayos ni delante de un público. En el momento en el que se cierra la puerta en el ensayo o en cuanto se levanta el telón en la representación, desaparece el tiempo para pensar o reflexionar. En estos momentos de presión exquisita sólo existe el acto intuitivo de expresar durante la dificultad por accionar. No más de lo que un pintor puede parar en el momento de interacción con la pintura y el lienzo debería un ensayo estancarse hablando de teoría. Creo que un buen ensayo debería ser algo parecido a la experiencia de jugar a la tabla Ouija. Colocas las manos sobre el vaso y escuchas. Sientes algo. Vas tras algo. Actúas en el momento antes de analizar, no después. Ésta es la única forma.

La distorsión supone una destrucción parcial y es un ingrediente necesario para hacer visible lo vago. También implica violencia. Agnes DeMille describió el uso de la distorsión, o giro, en la danza:

La distorsión es la esencia misma del arte y de toda forma de danza. La distorsión es lo que evita que el movimiento rítmico normal sea un blando pataleo en el aire. La distorsión es la extensión del esfuerzo, la prolongación o el acento más allá de la norma. Puede ser llamativa o notable, y puede ayudar a fijar el gesto en la memoria; sí, y en el significado, porque representa la victoria sobre las dificultades, el dominio humano y el triunfo.

Para estar alerta sobre el escenario, para distorsionar o deformar algo (un movimiento, un gesto, una palabra, una

frase) se necesita un acto de violencia: la violencia de la indefinición. «Indefinir» significa eliminar todo aquello que, por comodidad, damos por supuesto acerca de un objeto, de una persona, de las palabras o de las frases o de una pieza narrativa, cuestionándolo todo de nuevo. Lo que se puede definir al instante a menudo se puede olvidar al instante. Cualquier cosa puede aletargarse sobre el escenario si está excesivamente definida.

Victor Schklovsky, el formalista ruso que indudablemente influyó sobre Bertolt Brecht con su obra *Cuatro ensayos sobre el formalismo*, escrita en los años veinte, desarrolló teorías significativas sobre la función del arte. Todo lo que nos rodea, escribió, está dormido. La función del arte es la de despertar aquello que duerme. ¿Cómo despiertas lo que está dormido? Según Schklovsky, lo giras ligeramente hasta que se despierta.

Bertolt Brecht, probablemente influenciado por la obra de Schklovsky, desarrolló teorías acerca de cómo hacer familiar lo extraño y lo extraño familiar en la articulación del efecto de alienación (*Verfremdung*). En su acercamiento a la interpretación teatral, debió utilizar el concepto de dar la vuelta a algo, de distorsionarlo para transformarlo en algo que no fuera familiar hasta que se despertase como algo nuevo.

Un ejemplo de esta idea propia de Schklovsky sobre la distorsión o «giro» se puede encontrar en *Sospecha*, la película de Alfred Hitchcock. En una secuencia, el marido (Cary Grant) sube la escalera con un vaso de leche sobre una bandeja para su mujer (Joan Fontaine) que reposa enferma en la cama en una habitación al final de la escalera. En este momento en particular, el suspense reside en preguntarse si el marido ha puesto o no veneno en la leche. ¿Es

un marido cariñoso o es un villano y un asesino? Lo que no es obvio, pero ciertamente afecta el modo en que vemos la escena, es la calidad de la leche. Hitchcock colocó un bombilla minúscula, invisible para el público, dentro del vaso de leche para que brillase sólo un poco. Aunque los espectadores no sepan por qué, la leche parece estar de alguna manera viva, despierta, no se puede pasar por alto y posee una potencialidad peligrosa.

La creatividad es ante todo un acto de destrucción.

PABLO PICASSO

La violencia para un pintor está en la primera pincelada sobre el lienzo. Todo lo que sigue en el trabajo del pintor, como indicaba Picasso, consiste en corregir esa primera acción.

Cuando comienzas un cuadro, a menudo descubres algunas cosas bonitas. Debes ponerte en guardia frente a esto. Destrúyelo, hazlo muchas veces. En cada destrucción, el artista no suprime realmente ese bello descubrimiento, sino que lo transforma, lo condensa, lo hace más sustancial. Lo que sale al final es el resultado de los hallazgos que se han desechado. De otra manera, te conviertes en un experto de ti mismo. Yo no me vendo nada a mí mismo.

PABLO PICASSO

El público en un teatro debería quedar atrapado por los acontecimientos pero también debería estar ligeramente angustiado por lo que está pasando. Las interacciones, las

palabras y las acciones tienen que ser frescas e indomables y admirables. Los actores se enfrentan a la enorme tarea de despertar adormecidos clichés. Por ejemplo, las palabras «te quiero», puesto que se han dicho con tanta frecuencia, no significan nada a menos que se cambie su significado, que se distorsionen, se les dé la vuelta y se ofrezcan de nuevo. Sólo entonces puede que sean frescas y audibles. Coger una taza de té en las manos se ha hecho tantas veces que ha menudo se define y categoriza antes de que haya comenzado la acción. La acción estará dormida cuando es definida por el actor antes de ser ejecutada. No «brillará». El artista entra en relación con los materiales que tiene a mano con el objetivo de despertarlos, de transformarlos en algo indómito. Para liberar el potencial de una palabra es necesario que el actor interprete de tal forma que no describa su significado, sino que le dé ligeramente la vuelta para que la multiplicidad de sus significados potenciales se despierten y se vuelvan evidentes.

Si un fenómeno se puede definir como «es eso y sólo eso» quiere decir que sólo existe en nuestras cabezas. Pero si tiene una existencia verdadera en la vida real, no podemos esperar ser capaces de definirlo completamente. Sus límites están en continuo movimiento al tiempo que se descubren las excepciones y las analogías.

JERZY GROTOWSKI

Otro tipo de violencia es la violencia del desacuerdo. Creo que es en el desacuerdo donde se revelan ciertas verdades sobre la condición humana. La verdad se percibe cuando las imágenes, las ideas o las personas están en desacuerdo.

Estos desacuerdos se encuentran por todas partes dentro del arte.

Hacia el final de la película de Bernardo Bertolucci *Último tango en París*, dos amantes, interpretados por Marlon Brando y Maria Schneider, se hallan en un local de tango sentados a una pequeña mesa. Schneider, en primer plano, de forma brutal le dice a Brando, con quien ha mantenido una intensa relación de sexo, que ha terminado con él. Le manifiesta su intención de levantarse y dejarle allí mismo e insiste en que no quiere volver a verle. Mientras habla, la cámara abre el plano hacia atrás y vemos que también le está masturbando por debajo de la mesa. En ese momento, el espectador se enfrenta a dos polos opuestos: la atracción y el deseo de escapar. Contenida en estos dos opuestos reside la indomable y compleja verdad acerca de la existencia.

La verdad, que es una «experiencia» y no algo que se pueda definir con facilidad, existe principalmente en el espacio entre opuestos. Existe en el desacuerdo entre ideas o imaginерía. En el ejemplo de *Último tango en París*, la verdad sobre esa compleja relación no podría contenerse en el espacio de una única idea. Se expresa en la tensión entre opuestos, la oposición entre la atracción física y el deseo de escapar. La oposición, o la dialéctica, establece sistemas alternativos de percepción. Crea espacios de choque donde puede tener lugar un mayor entendimiento.

En la película *Cabaret* hay una escena en la que un apuesto chico rubio se pone de pie en un cervecería al aire libre en la Alemania antes de la guerra y canta «El mañana me pertenece». Hace un día precioso, soleado, y una tras otra se van levantando varias personas para unirse a la canción. Después de un rato, el chico rubio levanta el brazo, sobre el que lleva

pegada una esvástica. En ese momento, el espectador de nuestros días se enfrenta a dos extremos: primero la canción es pegadiza, el chico es atractivo, y si hubiera estado allí aquel día, puede que se hubiese unido antes del descubrimiento de la esvástica, y segundo el conocimiento de las consecuencias históricas del nazismo. Estas dos asociaciones opuestas configuran una experiencia, no una respuesta. La verdad se halla en la tensión entre opuestos.

Uno no puede mirar directamente a los temas de la humanidad verdaderamente grandes más de lo puede mirar directamente al sol. Para mirar al sol miras de lado. Entre el sol y el lugar desde donde estás mirando está la percepción del sol. En el arte y en el teatro utilizamos la metáfora como aquello que está a un lado. A través de la metáfora vemos la verdad sobre nuestra condición. La palabra metáfora viene del griego *meta* («por encima») y *pherein* («llevar»). La metáfora es aquello que se lleva por encima de la literalidad de la vida. El arte es metáfora y la metáfora es transformación.

La violencia empieza con la decisión, con el compromiso hacia algo. La palabra comprometerse viene del latín *committere* que significa «prender la acción, acercar una cosa a la otra, juntar, confiar algo a alguien y “hacer”». Comprometerse a una elección se siente como algo violento. Es la sensación de saltar desde un trampolín muy alto. Se siente como algo violento porque decidir supone una agresión contra la naturaleza y la inercia. Incluso una elección aparentemente pequeña como decidir el ángulo preciso de una silla se percibe como una violación del libre fluir y correr de la vida.

Pero la mayoría de los artistas estaría de acuerdo en que su trabajo no procede de una idea de lo que será el producto final; más bien emerge del apasionado entusiasmo producido por el tema en cuestión.

El poema del poeta es extraído de su interior por el tema que le emociona.

SAMUEL ALEXANDER

Para generar la excitación indispensable debe haber algo en juego, en riesgo, algo crucial e incierto. Algo seguro no nos motiva emocionalmente.

No es ninguna desgracia no saber lo que estás haciendo y no tener todas las respuestas. Sin embargo, tu pasión y tu entusiasmo por algo te guiará a través del recorrido por la incertidumbre. Si estás inseguro y no sabes realmente lo que estás haciendo, no pasa nada. Simplemente intenta trabajar con interés por la exactitud. Sé exacto con lo que no sabes. El realismo en escena se genera, no por un sentimiento general de realismo o verdad, sino, más bien, por medio de un acto de exactitud y decisión con algo que te excita.

Siendo directora artística del Trinity Repertory Theatre en Providence, Rhode Island, una joven estudiante de dirección de la Brown University me invitó a ver un pase de su montaje. Cuando llegué a la sala de ensayo me dijo que el reparto necesitaría unos minutos antes de estar listo para empezar. Obviamente ella estaba nerviosa por el pase y por mi presencia. Me senté y observé cómo la joven directora cometía un error fatal. Un actor se le acercó y le preguntó qué debería hacer con una silla en particular. Con las prisas y los nervios, ella pronunció estas palabras: «No importa».

Algo es importante para el público sólo si lo haces importante. Si atiendes a ello, aunque sólo sea por un momento, el compromiso de tu atención creará la tensión de la atención. Si el actor y el director no atienden a algo con decisión, el público tampoco atenderá a ello. Será invisible. El acto de decidir da presencia a aquello que se trata. La joven directora se podía haber tomado tan sólo un instante para dedicar su atención al problema. Podía haber dado la vuelta a la pregunta del actor y preguntarle dónde le parecía a él que podía ir la silla. Podría haber mostrado su desconcierto por un momento y luego, desde su verdadero estado de inseguridad, haber actuado con decisión.

El ensayo del *Hamletmachine* de Robert Wilson me hizo comprender la legitimidad y la necesidad de la violencia en el acto creativo. Decidir es un acto de violencia, sin embargo, la decisión y la crueldad forman parte del acto de colaboración propio del teatro. Las decisiones dan lugar a las limitaciones y éstas, a su vez, exigen un uso creativo de la imaginación.

Yo trabajo con una compañía, la SITI Company, porque está formada por un grupo de artistas que han aprendido a discrepar entre ellos con generosidad. Desarrollamos una forma de usar la violencia con compasión y amabilidad. Creo que este enfoque en mi forma de trabajar es fundamental. Ser cruel es, en última instancia, un acto de generosidad en el acto de colaboración. «Las ideas son algo barato», decimos siempre inmersos en el ensayo. Las ideas vienen y van pero lo importante es el compromiso con una elección y con su claridad y capacidad de comunicación. No se trata de encontrar la idea o la decisión adecuada, sino de la calidad de la deci-

sión. Intentamos trabajar intuitivamente unos con otros (la colectividad de nuestras manos sobre la tabla de Ouija) y luego, en el momento adecuado, entramos. Elegimos «muerte».

3

Erotismo

Hay una tensión que recorre por entero una pieza musical y que nunca cesa. Un largo cordón de plata del que uno tira. A veces hay un pequeño nudo en el cordón, pero nunca se afloja. Hay siempre una fuerza irresistible que tira de él desde la primera nota hasta la última. Tienes que atrapar al público desde la primera nota.

ALFRED BRENDEL

El papel de la atracción y el erotismo en el teatro raramente se discute y, sin embargo, ambos son ingredientes fundamentales en el acto creativo y en la dinámica entre público y actores. Para investigar los tópicos de la atracción y el erotismo, este capítulo sigue el patrón arquetípico de una relación de amor pasional.

1. Algo o alguien hace que te quedes parado en el sitio.
2. Te sientes «arrastrado» hacia ello.
3. Percibes su energía y su poder.
4. Te desorienta.
5. Haces un primer contacto; ese algo o alguien responde.
6. Vives una relación duradera.
7. Esto te cambia de manera irrevocable.

1. Algo o alguien hace que te quedes parado en el sitio

No hace mucho, de visita en el Museo de Arte Moderno de San Francisco, vi un cuadro gigante de Anselm Kiefer

titulado *Osiris e Isis*. Mi plan de recorrer el museo entero se vio saboteado. No podía pasar de este lienzo intenso, atractivo, vibrante, desasosegante e imposible de descartar. Me enfrenté a la magnitud de sus ideas, sus formas, su violencia, su movimiento y a las infinitas perspectivas que se abrían ante mí en la contemplación de la obra. Parada en el sitio, no podía pasar de largo e irme a ver otros cuadros. Tenía que encontrarme con el cuadro, ocuparme de él. Me retó y me cambió.

¿Qué nos hace quedarnos parados en el sitio? Es muy raro que algo que puedo reconocer al instante me haga quedarme parada. En realidad, siempre me he sentido atraída por el reto de llegar a conocer algo que no puedo categorizar o descartar al instante, ya sea la presencia de un actor, un cuadro, una pieza musical o una relación personal. Lo que me interesa es el viaje hacia el objeto de atracción. Existimos en relación con el otro. Anhelamos la relación que sea capaz de cambiar nuestra visión de las cosas. La atracción es una invitación a un viaje evanescente, a una nueva experiencia vital o percepción de la realidad.

Una obra de arte auténtica contiene una intensa energía. Exige una respuesta. O bien puedes evitarla, bloquearla o entrar en contacto con ella y pelear. Contiene campos de energía atractivos y complicados y una lógica completamente propia. No produce deseo ni movimiento en el receptor, más bien lo que James Joyce calificaba como «parada ascética». Te quedas parado en el sitio. No puedes pasar de largo y continuar con tu vida. Te descubres entablando una *relación* con algo que no puedes descartar fácilmente.

En *Retrato del artista adolescente*, James Joyce diferencia entre arte *estático* y *cinético*. Valora el arte estático y menospre-

cia el arte cinético. Creo que su concepción de lo estático y lo cinético resulta desafiante y muy útil a la hora de pensar sobre lo que ponemos en escena. El arte cinético te mueve. El arte estático te para. La pornografía, por ejemplo, es cinética: puede excitarte sexualmente. La publicidad es arte cinético: puede inducirte a comprar. El arte político es cinético: te puede llevar a la acción política. El arte estático, por otra parte, te para. Produce detenimiento. En gran medida como el cuadro de Anselm Kiefer, no te dejará pasar de largo fácilmente. El arte estático ofrece un universo contenido en sí mismo solamente unificado dentro de sus propias áreas complejas y contradictorias. No te recuerda a otra cosa. No te siembra el deseo y no te mueve de una manera fácil. Te quedas parado en el sitio por su poder único. Cuando te enfrentas a los grandes cuadros de manzanas de Cézanne, por ejemplo, no te surge el deseo de comer manzanas. ¡Más bien te enfrentas a la «manzanidad» de las manzanas! Las manzanas te dejan parado en el sitio.

En el caso *Osiris e Isis*, me detuvo la magnitud del drama interno de este cuadro en particular. El cuadro me invitó a relacionarme con él. Fui llamada a ir hacia la aventura de la relación.

En la primera etapa de una relación algo o alguien hace que te detengas. Se quiere algo de nosotros; se requiere una respuesta. Cuanto más valiosa sea la relación potencial, menos capaces seremos de rechazar la invitación.

Las grandes experiencias que he tenido en el teatro siempre han exigido mucho de mí. A veces me da miedo que me exija más de lo que quiero dar. Pero «la llamada de la aventura» es inconfundible. Se me invita a viajar. Se me incita a responder con la totalidad de mi ser.

En el teatro, la forma de comenzar de un espectáculo está totalmente relacionada con la calidad del viaje. ¿Los primeros momentos hacen que me quede parada? ¿Y cómo lo hacen? Como público, normalmente puedo sentir la promesa de una experiencia teatral notable en los primeros instantes. ¿Cómo empieza? ¿Cuáles son las expectativas que se generan inicialmente?, y luego, ¿se rompen o se cumplen esas expectativas? Los buenos comienzos se perciben como sorprendentes e inevitables. Quizá se comience muy abruptamente, o de forma excesivamente silenciosa o ruidosa o con demasiada rapidez o lentitud, pero la forma de comenzar de un montaje debería cuestionar al momento la esfera de cosas conocidas, así como mis percepciones habituales. Si tengo suerte, me quedo parada en el sitio.

Un buen actor también me deja parada en el sitio. La calidad de su quietud o de su movimiento o de su habla es difícil de rechazar. Aunque no sea consciente de lo que están haciendo para generar esa presencia magnética, sé que no puedo apartar la mirada. No puedo seguir andando.

¿Qué está haciendo el actor para dejarme parada en el sitio? Ella o él establece un complejo paisaje interior e intenta permanecer presente dentro de él. El actor de forma simultánea actualiza los muchos lenguajes de la escena, incluyendo el tiempo, el texto, la acción, el personaje y la historia. Lograr esto supone una extraordinaria proeza de malabarismo con muchos elementos a la vez. El acto del habla se vuelve dramático por el cambio que tiene lugar dentro de la persona que está presente, en el momento, implicada en el discurso. Y yo, también, estoy presente en el mismo lugar, en relación con la persona que hace malabares.

2. Te sientes «arrastrado» hacia ello

Cada uno de nosotros está incompleto. Nos sentimos arrastrados hacia el otro para completarnos. Sentimos el cierre potencial del círculo. Y esta sensación, este potencial, reside en el corazón mismo de lo que nos arrastra hacia el teatro.

El *Oxford English Dictionary* define la palabra atracción en primer lugar como «la acción de un cuerpo de arrastrar hacia sí a otro por medio de una fuerza física como la gravedad o el magnetismo»; en segundo lugar como «la acción de hacer que personas o animales se acerquen a través de la influencia que sobre sus acciones conscientes ejerce la provisión de condiciones favorables»; la tercera entrada es «la acción o capacidad de suscitar interés, afecto, simpatía»; además «Provocar una respuesta»; también, «Una fuerza que actúa de igual forma entre partículas de materia, que tiende a juntarlas y que ofrece resistencia a su separación».

Una vez conocí a un hombre a bordo de un barco en el Mediterráneo. Los dos estábamos apoyados contra la barandilla viendo cómo el agua se acumulaba a nuestros pies. Me habló del trabajo de su vida y de su gran interés por esa atracción humana esencial hacia los encuentros dramáticos de los elementos naturales. Planteaba que los seres humanos se sienten atraídos física y emocionalmente hacia los lugares donde los elementos se encuentran unos con otros: donde la tierra se encuentra con el agua, donde el agua con el aire, donde el aire con el fuego, etc.

Yo he vivido la sensación de sentirme arrastrada hasta el borde de un precipicio para experimentar cómo el agua golpea allá abajo, o hasta un claro del bosque donde pudiera vislumbrar una montaña contra el cielo. Se trata de una atracción física profundamente intrínseca que me transpor-

ta hacia lugares donde los elementos se encuentran unos con otros.

En el arte y en el teatro también me siento arrastrada hacia los lugares donde los elementos se encuentran. Me muero por un espacio que sea capaz de contener la delicada tensión de fuerzas opuestas que se atraen. El encuentro con un cuadro como el de *Osiris e Isis*, o la proximidad de un actor emocionante implicado en hacer malabares con el tiempo y el espacio simultáneamente, hace arder en mí una atracción que es innegable. Me siento arrastrada hacia ellos no porque me resulten familiares, sino porque me resultan extraños.

Un crítico de teatro sugirió en una ocasión que el miedo de los americanos por el arte es en realidad un miedo puritano por el encuentro sexual. Sin embargo, la tensión erótica entre el escenario y el observador es parte de lo que hace atractiva la experiencia del teatro. El teatro es un lugar en el que es posible conocer a otros en un espacio energético sin que medie la tecnología. La estimulación sensorial a la que da pie el teatro, autorizada por su propia forma, permite que la imaginación corpórea se ejercite a sí misma.

El erotismo es excitación, excitación sensorial, motivada por estímulos sensuales humanos. La tensión erótica entre actores y público es parte de la receta para hacer un teatro efectivo. La atracción del teatro consiste en la promesa de proximidad con los actores en un lugar donde la imaginación corpórea pueda experimentar una relación duradera.

La tensión erótica es más frecuente de lo que se pueda pensar. Bajo la delicada presión del tiempo y el espacio, los actores quedan atrapados en un drama muy humano: el drama de la presencia compartida. En el ensayo y frente al

público, esta presencia compartida, este espacio entre actores, necesariamente debe estar cargado de algo.

La tensión erótica entre un director y un actor puede ser una contribución indispensable para un buen proceso de ensayo. Como directora, no propicio la consumación física de esta tensión erótica, pero creo que esa tensión es un ingrediente importante de la receta para un teatro que atrape. Camino del ensayo me gusta tener la sensación de ir hacia un encuentro romántico, emocionante y turbulento. Un ensayo debería vivirse como una cita para conocer pareja. Como directora y como miembro del público, quiero que los actores me parezcan atractivos, imposibles de categorizar y de rechazar. Los mejores montajes que he dirigido surgen de un proceso de ensayo cargado de interés erótico.

3. Percibes su energía y su poder

El arte de la representación depende de la relación entre el músico y el público. En el auditorio de música, cada espectador inmóvil es parte de la representación. La concentración del intérprete carga el auditorio de una tensión eléctrica que retorna a él magnificada... El público crece al unísono y se convierte en un grupo. Ahí reside la impresión de un viaje llevado a cabo de manera conjunta y de un objetivo alcanzado.

ALFRED BRENDL

Un buen actor, al igual que un buen artista de striptease, retiene más de lo enseña. Los artistas, al madurar, se acercan más a la gran sabiduría que reside en la potente combinación de contención física y expansión emocional. La con-

tención es la clave. Atrapa el momento y toda su complejidad; concéntralo, deja que se haga, y luego conténlo. Esta concentración y contención genera energía en el actor e interés en el público. Zeami, el japonés que dio origen al Teatro Noh, propuso que el actor debería siempre retener cierto porcentaje de su pasión.

Cuando sientas diez en tu corazón, expresa siete...

El don especial del actor es la habilidad para resistir, retener, domar, para retener la energía dentro, para concentrar. Por medio de esta compresión, el actor juega con la capacidad de sinestesia del espectador y evita que adivine lo que pasará a continuación. En todo momento, el objetivo es ocultar al espectador la estructura predeterminada y el resultado de todo.

Esta capacidad del actor para estimular al público a fin de que se mantenga con ganas de saber más, en la vivencia del deseo en lugar de en su consumación, es parte del arte del actor. Siempre tengo la sensación de que los mejores actores poseen un secreto y que se divierten ocultándomelo. El espectador debería verse arrastrado hacia el escenario como un detective interesado en la pista de un crimen. El actor elige cuándo ocultar y cuándo revelar.

Cuando me siento a ver una obra como público, siempre soy consciente de manera muy precisa, a veces de forma penosa, de la tensión creativa o de la falta de tensión entre los actores y el público. El teatro es lo que pasa entre espectador y actor. La dinámica entre el actor y el público constituye una relación creativa que es a la vez íntima y distante y que es muy distinta de la cotidiana. La relación es circular.

El actor depende completamente del potencial creativo de cada miembro del público y debe ser capaz de ajustarse y responder a lo que resulte de esto. El actor inicia el círculo y el público lo completa con su imaginación, su memoria y su sensibilidad creativa. Sin un receptor no hay vivencia.

Cuando voy al teatro, quiero sentir la energía y el poder del evento. Y quiero ser considerada parte de ese acto. Quiero estar en una relación. Y quiero que pase algo.

4. Te desorienta

El arte, como la vida, se entiende a través de la experiencia, no de las explicaciones. Como artistas del teatro, no podemos crear una experiencia para el público; en lugar de eso, nuestro trabajo consiste en crear las circunstancias en que una experiencia determinada tenga lugar. Los artistas siempre dependen de la persona que recibe el trabajo. El dramaturgo sudafricano Athol Fugard dijo escribir con esperanza gracias a la persona que está al otro lado de su escritura. Hacemos una invitación. Esperamos haber dejado suficientes pistas para que el público siga el rastro donde nosotros lo dejamos.

Todo gran viaje empieza con desorientación. Los niños, de manera natural, hacen girar a otro niño con los ojos vendados antes de una aventura. Alicia se cae por una conejera y cambia de tamaño o viaja a través de un espejo para encontrar su país de las maravillas. Todos, el público y los artistas por igual, debemos dar cabida a un poco de desorientación personal para allanar el camino hacia la experiencia vital.

Me da miedo caer. Me pasé años estudiando el arte marcial Aikido por el mucho tiempo que uno ha de pasar boca abajo. Intento dar la bienvenida a la desorientación como una práctica necesaria de mi trabajo durante los ensayos. Sé que debo

aprender a dar la bienvenida a la desorientación y al equilibrio. Sé que el intento de encontrar el equilibrio desde una posición de desequilibrio es siempre algo productivo e interesante que rinde valiosos resultados. Intento dar la bienvenida a la desorientación para acceder al amor verdadero.

Enamorarse es desorientador porque las fronteras entre los recién enamorados no están marcadas. Para enamorarnos tenemos que liberarnos de nuestros hábitos diarios. Para sentirnos tocados, tenemos que estar dispuestos a no saber cómo va a ser que nos toquen. Un gran evento teatral también es desorientador porque las fronteras entre quién está dando y quién está recibiendo no están claras. Un buen artista juega con nuestras expectativas y con nuestra memoria. Este intercambio permite la experiencia artística interactiva y vital.

No hay límite para el horizonte, y ningún «método», ningún experimento, incluso del tipo más salvaje; están prohibidas únicamente la falsedad y la pretensión. «El material adecuado para la ficción» no existe; todo es material adecuado para la ficción, todo sentimiento, todo pensamiento; a toda cualidad del cerebro y del espíritu se recurre; no hay percepción que no encaje.

VIRGINIA WOOLF

Quiero usar el teatro para cuestionar los límites y las fronteras de la experiencia humana. En cada obra que dirijo quiero cuestionar mis supuestos formales, estéticos, estructurales y narrativos. Quiero permitirme la necesaria desorientación personal respecto del material y las personas implicadas. Y quiero incluir la desorientación como un hilo de la tela que conforma cada montaje.

5. Haces un primer contacto; ese algo o alguien responde

El virtuoso del piano Alfred Brendel, en una entrevista para la revista *New Yorker*, describía el papel del público en los conciertos.

El público a veces piensa que el artista es un aparato de televisión: algo sale de él, nada vuelve. No se dan cuenta de que si ellos pueden oírme, yo puedo oírles a ellos: sus toses, los pitidos electrónicos de sus relojes de pulsera, el crujido de sus zapatos.

La representación posee un fluido rítmico que cambia con cada público que entra en contacto con él. Un actor puede sentir al público tan palpablemente como el público siente a los actores. El difunto Ron Vawter, actor del Wooster Group, me contaba que podía sentir la inteligencia del público y le parecía preocupante el hecho de que el público europeo fuera bastante más inteligente que el americano.

La física cuántica nos enseña que la acción de observar altera el objeto observado. Observar es perturbar. «Observar» no es un verbo pasivo. Como directora he aprendido que la calidad de mi observación y de mi atención puede determinar el resultado de un proceso. En las circunstancias adecuadas la forma de observar y el grado de atención del público puede afectar significativamente la calidad de la interpretación del actor. Los actores pueden responder al poder de observación del público. Es el ciclo contacto-respuesta que reside en el núcleo de la representación en vivo lo que hace que estar allí sea tan extraordinario.

Uno no para de aprender. He aprendido cómo controlar ciertos silencios. Éstos dependen no sólo de lo que interpretas, sino de lo que haces exteriormente con tu cuerpo. Tras el último acorde del Opus 111, no me muevo, no levanto las manos del teclado, porque directamente provooco el aplauso. Cada vez que toco el ciclo de Beethoven, el silencio se hace más largo, porque sé cómo relacionarme con él, sé cómo estar sentado sin moverme.

ALFRED BRENDEL

Hace muchos años volví a Cambridge, Massachusetts, para asistir a la última representación de *Once in a Lifetime* [Una vez en la vida] de Kaufman y Hart que yo había dirigido en el American Repertory Theater. Le pregunté a Christine Estabrook, la actriz que interpretaba el papel cómico de la columnista del corazón, cómo había recibido el público las representaciones. «Ah —contestó—, ha habido público bueno y malo.» «¿Qué quieres decir?», le pregunté. «Bueno, a veces el público iba mal de ritmo. A veces se reían demasiado y otras se reían justo lo necesario.»

Después del estreno, una vez se han marchado el director, el dramaturgo y los diseñadores, el actor se enfrenta sólo a un dilema diario muy particular: la calidad de la relación entre el escenario y las butacas. El actor está entre bastidores y escucha al público antes de entrar a escena. La recepción del público es palpable. A partir de lo que oye, el actor hace las rectificaciones necesarias en la velocidad de su entrada, la intensidad de la primera frase o la duración de una pausa. Un actor aprende cuándo retener y cuándo abrir en base a la agilidad del público.

Algunas veces, durante la preparación de un concierto,

Alfred Brendel invitaba a su vecino y amigo A. Álvarez a su casa en Londres para que le escuchase tocar el piano. La primera vez que Álvarez aceptó la invitación, estaba preocupado porque Brendel esperase de él una crítica o un comentario, pero pronto comprendió el motivo de la invitación. Al llegar a casa de Brendel, Álvarez encontraba una silla puesta al lado del piano. «Lo que asumo —escribe Álvarez— es que él quiere que haya en la habitación una presencia comprensiva y atenta, simplemente para completar el círculo artístico.»

El público está implicado en una colaboración en forma de silencio que hace posible la relación duradera de la representación.

6. Vives una relación duradera

La atención es tensión. La atención es tensión entre un objeto y el observador, o tensión entre personas. Es una escucha. La atención es una tensión prolongada en el tiempo.

Como directora, mi mayor contribución a un montaje, el único regalo verdadero que puedo ofrecer a un actor, es mi atención. Lo que más cuenta es la calidad de mi atención. ¿Desde qué parte de mí estoy prestando atención? ¿Estoy prestando atención con deseo de triunfar, o estoy atendiendo con interés por el momento presente? ¿Tengo esperanza en que el actor me dé lo mejor que tiene o quiero probar mi superioridad? Un buen actor puede discernir al instante la calidad de mi atención, de mi interés. Hay un hilo vital muy sensible entre nosotros. Si este hilo está en peligro, el actor lo siente. Si rebajo su calidad por mi propio ego o por mi deseo o mi falta de paciencia, el hilo que nos une se degrada.

Una actriz sudafricana describía cómo era un mal ensayo

con un director que ponía en riesgo su atención. Levantó la vista desde el escenario durante una escena difícil y descubrió que el director estaba montado en una bicicleta estática y, además, comiendo palomitas mientras la veía trabajar.

La imagen de este hombre en la bicicleta estática me parece preocupante porque la labor principal del director es lo opuesto al narcisismo. El trabajo del director es estar conectado con el escenario física, imaginaria y emocionalmente. El director intenta ser el mejor de los públicos. El extinto William Ball, el director artístico fundador de ACT/San Francisco, escribió en su libro *A Sense of Direction* que considera heroico al público porque decide pasar dos horas sin pensar en sí mismo. El director debería prestar atención al actor como el más juicioso y atento de los miembros del público.

La calidad de la atención que uno ofrece en el ensayo es la clave para un proceso fructífero. El ensayo es un microcosmos de la relación duradera de atención que brinda un público. Es un lugar de éxtasis potencial. En una sala de ensayo, como cuando se hace el amor, el mundo exterior queda excluido. Es un proceso de despertar, de sensaciones realzadas, de terminaciones nerviosas llenas de vida y de repentinos pináculos. Es un evento extremo separado de nuestras vidas diarias y un lugar donde encontrarse con otros.

Un montaje también sólo puede ser eso. Es un tiempo apartado de la vida cotidiana en el que algo puede ocurrir. Repartimos invitaciones para una fiesta donde existe el potencial de una relación duradera.

7. Esto te cambia de manera irrevocable

Cuando la calidad de la atención alcanza el punto de ebu-

llición surge una apasionada relación amorosa. El erotismo se crea por la tensión y la atención se genera por el interés. Y el interés es algo que no se puede fingir. De verdad que no.

Todos los viajes que han surgido en mi vida han estado animados por el interés. Algo o alguien me ha dejado quieta en el sitio. El interés, esa cosa que realmente no se puede fingir, es una invitación a la aventura. Siempre me he sentido desorientada, pero he tenido que actuar en base a estos intereses. De alguna forma sé que para seguir trabajando como artista, tengo que seguir cambiando. Y esto significa que cuando el interés empieza a picar, tengo que seguirlo o morir. Y sé que tendré que agarrarme fuerte para el viaje. Estos viajes me han cambiado irrevocablemente.

La herramienta primaria en el proceso creativo es el interés. Para ser sincero respecto a él, para ir tras él con éxito, nuestro propio cuerpo es el mejor barómetro. El corazón se acelera. El pulso se dispara. El interés puede ser tu guía. Siempre te indica la dirección adecuada. Define la calidad, la energía y el contenido de tu trabajo. No puedes fingir ni simular el interés o decidir interesarte en algo porque es lo que está prescrito. No está prescrito. Se descubre. Cuando sientes esta aceleración debes actuar de inmediato. Debes seguir este interés y agarrarte con fuerza.

En los momentos en los que el interés empieza a despertarse, cuando te descubres plantado en el sitio, al instante te verás en un cruce de caminos. En este cruce las definiciones y los supuestos que te formaron y te guiaron hasta este momento se desintegran; todo lo que queda es una sensación de desorientación, de excitación desbocada, una sensación de verse arrastrado, un «interés».

Si el interés es genuino y lo suficientemente grande y si

se va tras él con tenacidad y generosidad, aparece el efecto boomerang. El interés te devuelve una volea que afecta a tu vida y que inevitablemente te altera. Debes estar disponible y atento a las puertas que se abren inesperadamente. No puedes esperar. Las puertas se cierran rápido. Cambiará tu vida. Te aportará aventuras que nunca esperabas. Debes ser sincero con él y él lo será contigo.

El interés vive entre nosotros, así como el objeto de nuestro interés. En este momento vivimos en medio. Viajamos hacia fuera para contactar con el otro. La palabra interés se deriva del latín *interesse* que es la combinación de *inter* («entre») y *esse* («ser»): estar en medio. El estado de interés es una situación liminal, la sensación de estar en el umbral. El interés es personal y temporal. Cambia, vacila; debería ser atendido en todo momento puesto que es una guía.

El interés es mi guía a la hora de decidir qué obra dirigir y a lo largo de los ensayos. Intento ser consciente, en todo momento, de lo que realmente me interesa. Es una sensación leve y, sin embargo, es mi conexión con el proceso. A veces lo que me interesa no es lo que estaba planeado y, aun así, a pesar de la posible interrupción, debo seguirlo.

El interés por algo o por alguien genera una respuesta y la relación de interacción que le sigue nos puede cambiar para siempre. Las grandes obras aguantan el paso del tiempo porque abordan temas críticos de la humanidad que siguen siendo vitales para nuestra cultura. Cuando nos acercamos a una obra, cuando establecemos un contacto, creamos una relación con esos temas. El interés es nuestra guía. El interés despierta nuestra atención. La atención despierta el objeto de nuestra atención. Interactuamos con interés y atención a estos temas y ellos responden. Y en esta interac-

ción, ocurre algo que nos cambia. Nuestra tarea consiste en encontrar formas en las que la interacción pueda habitar el momento presente. Nuestra esperanza es que sea perceptible a otros que se quedarán quietos en el sitio al sentir su energía y su poder.

4

Miedo

Gran parte de nuestras manifestaciones excesivas e innecesarias provienen del miedo que tenemos a que, si no estamos todo el tiempo haciéndonos notar, dejemos en realidad de existir.

PETER BROOK

Mis primeros encuentros con el teatro fueron desconcertantes y me vi expuesta al arte en vivo con una sensación de misterio y peligro imposible de definir. Estas primeras experiencias me han dificultado relacionarme con el arte que no esté enraizado en alguna forma de miedo. La energía de los individuos que se enfrentan a su propio miedo y lo incorporan es genuina, palpable y contagiosa. En combinación con el profundo sentido de juego del actor, el miedo hace que el teatro sea irresistible tanto en el proceso de ensayo como en la experiencia del público.

Me crié en una familia de miembros de la Marina y cada uno o dos años nos mudábamos a una nueva base naval en otra parte del país o del mundo. Mis referencias culturales eran las películas de Disney, las fiestas de cóctel y los portaviones. Mi primer encontronazo con el miedo en el arte ocurrió en un parque en Tokio, Japón, cuando tenía seis años. Una enorme cara pintada de blanco me miró con malicia desde un inmenso cuerpo multicolor. Yo me escondí, aterrizada, detrás de la falda de mi madre. Esta visión a la vez horrenda y bella fue mi primera exposición a un actor con

vestuario y máscara. Unos meses más tarde, en la misma ciudad, pude ver, espantada, cómo enormes altares de madera llevados en alto por japoneses borrachos atravesaban a toda velocidad las calles de Tokio en un día de fiesta. Los hombres borrachos y los altares de vez en cuando chocaban contra los escaparates haciéndolos añicos. Los hombres parecían fuera de control, enloquecidos; imposibles de olvidar.

Cuando tenía quince años (mi padre estaba destinado en Newport, Rhode Island), vi mi primer montaje de teatro profesional en la Trinity Repertory Company, en Providence, Rhode Island. La Dotación Nacional para las Artes (National Endowment for the Arts, NEA) había otorgado a la compañía dinero suficiente para traer a todos los estudiantes de instituto del estado al teatro a ver sus obras. Yo era uno de aquellos estudiantes y había viajado hasta Providence en un gran autobús escolar amarillo para ver *Macbeth* de Shakespeare. El montaje me dio miedo, me desorientó y me desconcertó. Era incapaz de entender desde dónde venía la acción. Las brujas caían inesperadamente del techo, la acción nos rodeaba en grandes pasarelas y no podía entender el texto. El inglés, poco familiar, sonaba como una lengua extranjera y el lenguaje visual fantástico, también extraño para mí, hizo que mi primer encuentro con Shakespeare fuese extraordinario. Este montaje de *Macbeth* constituyó mi primer encuentro con el poético y desconcertante lenguaje escénico donde el tamaño y la escala de las cosas podían ser alterados por el artista a fin de crear un viaje inolvidable para el espectador. La experiencia fue espantosa pero irresistible. No *entendí* la obra, pero supe al instante que me pasaría la vida buscando este universo extraordinario. Aquel día de 1967, recibí mi primera clase

como directora: «No ponerse nunca al nivel del público». Enseguida me quedó claro que la experiencia del teatro no tenía que ver con que entendiéramos el significado de la obra o la importancia de la puesta en escena. Nos invitaron a entrar en un mundo único, un espacio que cambiaría todo lo que estaba definido previamente. La Trinity Company podría haber utilizado su subvención a fin de presentar una obra para niños superficial y así cumplir con los requisitos de la NEA. En lugar de eso, presentaron una visión muy personal y compleja de un modo atractivo y violento. El montaje y los artistas implicados me hablaron directamente de una manera visceral y fantástica.

La mayoría de las experiencias verdaderamente notables que he tenido en el teatro me han llenado de incertidumbre y desconcierto. Puede que de repente no reconozca un edificio que me era familiar o que no pueda distinguir arriba de abajo, cerca de lejos, grande de pequeño. Actores que creía reconocer se vuelven irreconocibles. A menudo no se si odio o me gusta lo que estoy experimentando. Me doy cuenta de que estoy en una silla inclinada hacia delante y no apoyada en el respaldo. Estos montajes que marcan un hito a menudo son largos y difíciles; me siento como dislocada y un poco fuera de mi elemento. Y aun así me encuentro cambiada cuando se ha completado el viaje.

Nacemos en mitad del miedo y los temblores. En vista del miedo ante el caos incontrolable del universo, etiquetamos todo lo que podemos a través del lenguaje con la esperanza de que una vez que hemos puesto nombre a algo, no tengamos que temerlo de nuevo. Estas etiquetas nos permiten sentirnos más seguros, pero acaban con lo misterioso de las cosas, quitándole a lo que se ha definido su elemento de

vida y peligro. La responsabilidad del artista es devolvernos el potencial, el misterio y el miedo, el temblor. James Baldwin escribió: «El cometido del artista es destapar las preguntas que están ocultas por las respuestas». El artista intenta indefinir, presentar el momento, la palabra y el gesto como algo nuevo y lleno de un potencial incontrolable.

Me hice directora de teatro sabiendo inconscientemente que, como artista, tendría que usar el miedo que experimento en mi propia vida. Tuve que aprender a trabajar confiando en ese miedo, no temiéndolo. Me alivió comprobar que el teatro es un lugar muy útil para concentrar esa energía. A partir del caos casi incontrolable de la vida, podía crear un lugar de belleza y un sentido de comunidad. En las más terribles profundidades de la duda y la dificultad, encontré coraje e inspiración al colaborar con otros. Hemos sido capaces de crear una atmósfera de gracia, intensidad y amor. He creado un refugio para mí misma, para los actores y para el público a través de la metáfora que es el teatro.

Creo que la función del teatro es la de recordarnos los grandes temas humanos para que tengamos presentes nuestro miedo y nuestra humanidad. En nuestra vida cotidiana, vivimos en una continua repetición de patrones a los que estamos acostumbrados. Muchos de nosotros vivimos nuestras vidas dormidos. El arte debería ofrecer experiencias que alterasen estos patrones, que despertasen lo que está dormido y que nos recordasen nuestro miedo original. Al principio, los humanos crearon el teatro como respuesta al terror diario de la vida. Desde las pinturas rupestres a las danzas extáticas alrededor de innumerables fuegos; desde Hedda Gabler levantando la pistola, hasta el desmoronamiento de Blanche Dubois, creamos piezas que tratan de

nuestra angustia. He descubierto que el teatro que no canaliza el miedo extremo no tiene energía. Creamos a partir del miedo, no desde un lugar de seguridad y confianza. Según el físico Werner Heisenberg, los artistas y los científicos comparten un enfoque común. Entran en su trabajo con una mano agarrando firmemente lo específico y con la otra lo desconocido. Debemos confiar en nosotros para adentrarnos en este abismo abiertos a todo, con confianza, a pesar del desequilibrio y la vulnerabilidad. ¿Confiamos lo suficiente en nosotros mismos, en nuestros colaboradores y en nuestra capacidad para trabajar con el miedo que experimentamos en el momento de adentrarnos en el abismo?

En una entrevista con el *New York Times*, un gran actor, William Hurt, dijo: «Aquellos que actúan desde el miedo, buscan seguridad, aquellos que actúan desde la confianza, buscan libertad». Estas dos rutas posibles influyen decisivamente en el proceso creativo. La atmósfera en la sala de ensayo, por lo tanto, puede estar imbuida tanto de miedo como de confianza. ¿Se hacen elecciones durante el ensayo basadas en el deseo de seguridad o en la búsqueda de libertad? Estoy convencida de que las elecciones más dinámicas y emocionantes se hacen cuando hay confianza en el proceso, en los artistas y en el material. Lo que salva nuestro trabajo es el amor, la confianza y el sentido del humor; la confianza en los colaboradores y en el acto creativo del ensayo, el amor por el arte y el sentido del humor por lo imposible de la tarea. Éstos son los elementos que hacen que aparezca el ingenio tanto en un ensayo como en la escena. Frente al miedo, se crea la belleza y, en consecuencia, la gracia.

Quiero crear un teatro que esté lleno de miedo, belleza, amor y confianza en el potencial innato de cambio que

poseen los humanos. Delmore Schwarz dijo: «En los sueños comienza la responsabilidad». ¿Cómo puedo empezar a trabajar con este espíritu y esta responsabilidad? ¿Cómo me puedo esforzar para no conquistar sino para abrazar el miedo, la desorientación y la dificultad?

Cada vez que empiezo a trabajar en un nuevo montaje siento como si nada estuviera a mi alcance; que no sé nada y que no tengo idea de cómo empezar y estoy segura de que otra persona debería estar haciendo mi trabajo, alguien seguro de sí mismo, que sabe qué hacer, alguien que realmente sea un profesional. Me siento inestable, incómoda y fuera de lugar. Siento que soy un fraude. En pocas palabras, estoy aterrorizada.

Normalmente, encuentro la manera de apañármelas en el trabajo de mesa y de investigación, donde tienen lugar las discusiones dramáticas pertinentes, los análisis y las lecturas. Pero luego, siempre llega el momento temido en el que hay que poner algo sobre el escenario. ¿Cómo puede algo estar bien, ser sincero o apropiado? A la desesperada encuentro una excusa para hacer cualquier otra cosa, para postergarlo un poco más. Cuando finalmente tenemos que empezar a trabajar en el escenario, todo me parece artificial, arbitrario y afectado. Y estoy convencida de que los actores piensan que estoy loca. Cada vez que el dramaturgo entra en la sala de ensayo, estoy segura de que están angustiados porque nada de lo que estamos haciendo refleja las discusiones dramáticas previas. Me siento superficial y nada sofisticada. Afortunadamente, después de un rato en este baile de inseguridad, empiezo a notar que los actores están en realidad empezando a transformar la dirección de escena sin sentido en algo con lo que me puedo entusiasmar y a lo que puedo responder.

He hablado con un número considerable de directores y he descubierto que no soy la única que vive la sensación de que nada está a mi alcance al principio de los ensayos. Todos temblamos de miedo ante la imposibilidad de comenzar. Es importante recordar que el trabajo del director, como el de cualquier artista, es intuitivo. Muchos jóvenes directores cometen el gran error de asumir que dirigir consiste en tenerlo todo bajo control, en decirles a los demás qué hacer, en tener ideas y conseguir lo que pides. No creo que estas habilidades sean las cualidades que hacen bueno a un director o excitante al teatro. Dirigir tiene que ver con el sentimiento, con estar en la sala con otra gente; con actores, con diseñadores, con un público. Tiene que ver con el talento para manejar el tiempo y el espacio, la respiración, y el saber responder por completo a la situación presente, con ser capaz de sumergirse y animar a otros a sumergirse en lo desconocido en el momento correcto. David Salle, el pintor, dijo en una entrevista:

Siento que lo único que importa en el arte y en la vida es ir en contra del maremoto del literalismo y de la actitud de literalidad para insistir en la vida de la imaginación y «vivir» en ella. Un cuadro tiene que suponer una experiencia en lugar de limitarse a señalar hacia él. Quiero tener y dar «acceso al sentimiento». Ésa es la forma más arriesgada y la única importante para conectar el arte con el mundo, para hacerlo vivo. Lo demás son sólo sucesos de actualidad.

Yo sé que no me puedo sentar cuando se está trabajando en escena. Si me siento, se establece algo mortecino. Dirijo por impulsos en mi cuerpo que responden a lo que hay en esce-

na, al cuerpo de los actores, a sus inclinaciones. Si me siento pierdo la espontaneidad, la conexión conmigo misma, con el escenario, con los actores. Intento suavizar mi mirada, esto es, no mirar con demasiado empeño o con demasiado deseo, porque la visión es dominante y destripa a los demás sentidos.

Cuando me pierdo en los ensayos, cuando me bloqueo y no tengo idea de qué hacer a continuación y de cómo resolver un problema, sé que es el momento de dar un salto. Porque dirigir es intuitivo, implica caminar tembloroso hacia lo desconocido. Allí mismo, en ese momento, en ese ensayo, tengo que decir: «¡Lo sé!», y empezar a andar hacia el escenario. Durante ese momento crítico de camino al escenario, algo «debe» pasar; un nuevo enfoque, alguna idea. La sensación que tengo de camino al escenario, hacia los actores, es como la de caer en un abismo traicionero. La acción de caminar hacia el escenario origina una crisis de la que debe surgir la innovación y la invención. Creo la crisis en el ensayo para apartarme a mí misma en el camino. Creo a pesar de mí misma y mis limitaciones, a pesar de mi miedo interior y mis dudas. En el desequilibrio y la caída reside el potencial para crear. La posibilidad de la creación existe cuando todo empieza a venirse abajo en el ensayo. Lo que hemos planificado de antemano, nuestras decisiones dramáticas, lo que hemos decidido hacer previamente, no es productivo o interesante en ese momento. Rollo May escribió que todos los artistas y los científicos, cuando están haciendo su mejor trabajo, sienten que no están en la creación, sienten como si alguien estuviera hablando a través de ellos. Esto sugiere que el problema que constantemente encaramos en los ensayos es *cómo apartarnos de nuestro propio*

camino. ¿Cómo podemos convertirnos en un recipiente a través del cual se nos hable? Creo que parte de la respuesta consiste en la aceptación del miedo como motivación fundamental unida a una escucha total de todo el cuerpo hacia lo que se desarrolla fuera de él.

Para mí, el aspecto esencial de un trabajo dado es su vitalidad. Esta vitalidad o energía es el reflejo de la valentía del artista para encarar su propio miedo. La creación artística no es un escape de la vida sino una penetración en ella. Una vez vi una retrospectiva de los primeros trabajos de danza de Martha Graham antes de la desafortunada desaparición de la compañía. Me impresionó que piezas como *Primitive Mysteries*, que tienen ahora más de cincuenta años, fueran «todavía» arriesgadas y expuestas. Graham escribió una vez a Agnes DeMille:

Hay una vitalidad, una fuerza vital, una vivificación que por medio de ti se traduce en acción, y esta expresión es única, puesto que nunca existirá alguien como tú. Y si la bloqueas, nunca existirá a través de ningún otro medio y se perderá. El mundo no lo verá. No es asunto tuyo determinar lo bueno que es; ni lo valioso, ni cómo se compara con otras expresiones. Tu tarea es mantenerla tuya de manera clara y directa, mantener el canal abierto. No tienes que creer en ti mismo o en tu trabajo. Te tienes que mantener abierto y alerta respecto a los impulsos que te motivan.

La vitalidad en el arte es el resultado de la expresión, la energía y la diferenciación. Todo arte importante es arte diferenciado. Nuestra conciencia de las diferencias entre las cosas que nos rodean hace referencia al origen de nuestro

miedo. Es más cómodo sentir las similitudes; sin embargo, debemos aceptar el miedo a las diferencias para crear un arte vital. Es terriblemente cierto que no hay dos personas iguales, dos copos de nieve iguales, dos momentos iguales. Los físicos cuánticos dicen que nada se toca, que nada en el universo hace contacto; sólo hay movimiento y cambio. Ésta es una idea aterradora dados nuestros intentos de contactar unos con otros. La capacidad de ver, experimentar y expresar las diferencias entre las cosas se llama «diferenciación». Las grandes obras de arte están diferenciadas. Un cuadro excepcional es aquel en el que, por ejemplo, los colores están visiblemente y en gran medida diferenciados los unos de los otros, en el que apreciamos las diferencias en la textura, las formas y las relaciones espaciales. Lo que hizo de Glen Gould un músico brillante era lo abierto que estaba a la fuerte diferenciación en la música, lo que creaba la intensidad extática de su interpretación. En el mejor teatro, los momentos están claramente diferenciados. El trabajo del actor reside en diferenciar un momento del siguiente. Un gran actor aparece peligroso, impredecible, lleno de vida y diferenciación.

No sólo necesitamos utilizar nuestro miedo a la diferenciación sino también nuestro miedo al conflicto. Los americanos están invadidos por la enfermedad del acuerdo. En el teatro, a menudo suponemos que colaborar significa estar de acuerdo. Yo creo que el estar demasiado de acuerdo crea montajes sin vitalidad, sin dialéctica, sin verdad. El acuerdo sin reflexión rebaja la energía del ensayo. No creo que la colaboración consista en hacer mecánicamente lo que dicta el director. Sin resistencia no hay fuego. Los alemanes tienen una palabra muy útil sin equivalente apropiado en

inglés: *Auseinandersetzung*. La palabra, literalmente «situarse uno aparte del otro», se traduce normalmente al castellano como «discusión», una palabra generalmente cargada de connotaciones negativas. Por más feliz que esté en un ensayo con una atmósfera agradable y fácil, lo mejor de mi trabajo resulta de *Auseinandersetzung*, que para mí significa que para crear debemos situarnos en un lugar aparte de los otros. Esto no quiere decir: «No, no me gusta tu enfoque, o tus ideas». No significa: «No, no voy a hacer lo que me estás pidiendo». Significa: «Sí, voy a incluir tu propuesta, pero llegaré a ella desde otro ángulo y añadiré estas nuevas ideas». Significa que nos atacamos unos a otros, que podemos chocar; significa que es posible que discutamos, que dudemos el uno del otro, que ofrezcamos alternativas. Significa que existirá entre nosotros una duda luchadora y una atmósfera animada. Significa que yo probablemente, como resultado, me sienta estúpida y sin preparación. Significa que en lugar de seguir instrucciones ciegamente, examinaremos las opciones en el calor del ensayo, a través de la repetición y la prueba y el error. He descubierto que los artistas alemanes del teatro tienden a trabajar con demasiada *Auseinandersetzung*, que llega a hacerse debilitadora y que puede originar montajes estáticos y densos. Los americanos tienden a estar demasiado de acuerdo, lo que puede dar lugar a un arte fácil y superficial, que no ha sido cuestionado.

Estas palabras son más fáciles de decir que de poner en práctica en el ensayo. En los momentos de confrontación con el miedo, la desorientación y la dificultad, a la mayoría de nosotros nos gustaría decir «ya basta por hoy» e irnos a casa. Estos pensamientos pretenden ser reflexiones e ideas que nos ayuden a tener cierta perspectiva, a trabajar con

más fe y valentía. Me gustaría acabar con una cita de Brian Swimme:

¿De qué otra manera podemos expresar nuestros sentimientos sino adentrándonos profundamente en ellos? ¿Cómo podemos capturar el misterio de la angustia a menos que nos hagamos uno con ella? Shakespeare vivió la vida asombrado por su magnificencia y en su obra intentó capturar lo que sentía, intentó capturar esta pasión dentro de una forma simbólica. Atraído por la intensidad de vivir, representó esta intensidad en el lenguaje. ¿Y por qué? Porque la belleza le asombraba. Porque el alma no puede confinar tales sentimientos.

5

Estereotipo

El problema con los clichés no es que contengan ideas falsas, sino más bien que son manifestaciones superficiales de conceptos muy buenos. Nos impiden expresar nuestras emociones reales. Tal como dijo el propio Proust, todos tenemos el hábito de «expresar lo que sentimos de una manera que difiere mucho de la realidad y que, sin embargo, después de un tiempo, aceptamos como la realidad misma». Esto lleva a la sustitución de sentimientos convencionales por otros reales.

CHRISTOPHER LEHMAN-HAUPT

En este capítulo examino nuestros supuestos acerca del significado y usos del estereotipo, el cliché y la memoria histórica que hemos heredado. Estoy interesada en estos dos aspectos desde el punto de vista del artista en su interacción con ellos y del público en la recepción de los mismos.

En conversaciones con el director japonés Tadashi Suzuki en un cuarto de estar en San Diego, empecé a sospechar de las ideas tan profundamente arraigadas que tenía de los estereotipos y los clichés. Estábamos discutiendo sobre los actores y la interpretación cuando mencionó la temida palabra «estereotipo». Suzuki es conocido por sus montajes iconoclastas de clásicos occidentales realizados claramente a la japonesa. Durante muchos años trabajó con Kayoko Shirashi, una intérprete mundialmente conocida. Algunos afirman que la mejor actriz del mundo. Con Suzuki, creó los

papeles principales alrededor de los cuales él construyó montajes que han sido de referencia. En 1990 Kayoko abandonó la compañía para emprender su carrera en solitario.

Por medio de un traductor, Suzuki expresó su disgusto porque Shiraishi había sido invitada por Mark Lemos, por entonces director artístico de la Hartford Stage en Connecticut, para interpretar el papel de Medea en una producción de su teatro. Descontento con la posible aparición de Shiraishi en el montaje de Lemos, Suzuki se quejaba de que el resultado no sería bueno. Al principio, protesté ante esto. A mí me parecía una idea estupenda que una actriz de esa capacidad y de ese calibre apareciese en una obra de un teatro regional americano. Suzuki seguía sin estar contento y di por hecho cierta arrogancia por su parte; pensé que le preocupaba la idea de que otro director tuviera éxito con «su» actriz. Finalmente, empecé a comprender que la razón era mucho más compleja y fascinante.

El público de Hartford, me explicó Suzuki, estaría encantado con el enfoque claramente japonés de la actuación de Shiraishi porque para ellos sería algo exótico. Estarían encantados con la influencia del Kabuki y del Noh y por su forma notable de hablar y moverse. Pero Lemos, continuó Suzuki, no vería la necesidad de llevar a Shiraishi más allá de estos estereotipos hacia una expresión genuina. El público quedaría satisfecho con el exotismo pero se volvería a casa sin lo verdaderamente esencial.

Me intrigó el comentario de Suzuki sobre el estereotipo y sobre el dilema que el intercambio internacional presenta a la luz de los comportamientos culturales codificados, de manera que quise seguir hablando sobre este tema.

En los ensayos, decía Suzuki, Shiraishi siempre arranca-

ba como la actriz con menos fuerza en la sala. Todo lo que hacía era un cliché desenfocado. Mientras los demás actores se las arreglaban para hacer un buen ensayo, ella luchaba duramente con el material. Finalmente, «alimentada por el fuego que él encendía bajo sus pies», según lo describía Suzuki, los clichés y estereotipos se transformaban en momentos auténticos, personales y expresivos y al final, con el estímulo adecuado, se encendía y, con su brillo y su envergadura, eclipsaba a todos los que tenía a su alrededor.

La idea de encender fuego bajo un estereotipo me dejó parada en el sitio. Comencé a cuestionarme las connotaciones negativas alrededor de la palabra estereotipo y mis continuos esfuerzos por evitarlos.

En mis propios ensayos, siempre había desconfiado de los clichés y los estereotipos. Temía decidirme por una solución que no fuera completamente única y original. Pensaba que el objetivo de un ensayo era encontrar la puesta en escena más original e innovadora. El dilema que me presentó Suzuki, me hizo preguntarme acerca del significado de la palabra estereotipo y de cómo manejamos los muchos estereotipos culturales que heredamos. ¿Deberíamos asumir que nuestra tarea consiste en evitarlos para así crear algo totalmente nuevo o deberíamos abrazar los estereotipos; adentrarnos de lleno en ellos, encender un fuego bajo sus pies hasta que, en el calor de la interacción, se transformen?

Quizá los estereotipos deberían ser considerados aliados en lugar de enemigos. Quizá la obsesión por la novedad y la innovación es equivocada. Decidí estudiar este fenómeno así como mis ideas acerca de la innovación y la tradición heredada.

En su ensayo «Tradición y talento individual» T. S. Elliot

propone que el trabajo del artista no debería ser juzgado por su carácter novedoso o innovador, sino por cómo el artista maneja la tradición que él o ella ha heredado. Históricamente, escribió, el concepto de originalidad se refería a la transformación de la tradición a través de la interacción con ella, a diferencia de la creación de algo totalmente nuevo. Más recientemente, el arte se obsesionó con la innovación.

En realidad, la palabra estereotipo se deriva del griego *stere*, sólido o cuerpo sólido; que tiene o está en relación con tres dimensiones en el espacio. *Tipo* viene de la palabra presión o golpeteo, como en la acción de escribir en una máquina de escribir. En la palabra original francesa, los estereotipos eran las primeras imprentas. Un estereotipo era una plancha moldeada a partir de una superficie de impresión. El verbo *estereotipar* significa imprimir a partir de planchas de estereotipia. La palabra cliché proviene del sonido del metal que salta con los golpes de tinta durante el proceso de impresión.

Las connotaciones negativas surgieron por primera vez en el siglo XIX en Inglaterra cuando la palabra estereotipo comenzó a hacer referencia a la autenticidad en el arte: «El sentido figurado y estandarizado de una imagen, fórmula o frase insertada en un molde rígido». Durante el siglo XX, la palabra estereotipo continuó acumulando definiciones despectivas: «Opinión simplificada en exceso, actitud prejuiciosa o juicio sin sentido crítico; compendio de bastas generalizaciones acerca de las características psicológicas de un grupo o clase de personas; percepción severa o parcial de un objeto, animal, individuo o grupo; forma de comportamiento inflexible y uniforme; imagen mental estandarizada mantenida en común por miembros de un grupo; reprodu-

cir o perpetuar de forma inalterable o estandarizada; causa para ajustarse a un tipo fijo o preconcebido».

Me gusta que la etimología de «estereotipo» se refiera a «solidez». Nosotros podemos penetrar dentro de estas formas, imágenes e incluso prejuicios sólidos que hemos heredado y darles cuerpo, podemos recordarlas y avivarlas. Si pensamos en un estereotipo como algo tridimensional, como un contenedor, ¿no es alentador interactuar con formas sustanciales en el superefímero mundo del arte del teatro? ¿No es «encender fuego» bajo los estereotipos heredados una acción clara y específica en un campo tan relacionado con la acción de recordar? La tarea es de repente tan concreta, tan definitiva. Un estereotipo es un recipiente de memoria. Si se entra en estos contenedores transmutados por la cultura, se los calienta y despierta, quizá podamos, en el calor de la interacción, tener de nuevo acceso a los mensajes originales, los significados y las historias que expresan.

Quizá debamos dejar de intentar ser innovadores y originales; más bien, nuestra tarea consiste en recibir la tradición y hacer uso de los recipientes que heredamos rellenándolos con nuestro propio estado de alerta hacia cuanto nos rodea. Las fronteras de estos recipientes, sus límites, pueden servir para agrandar la experiencia de entrar en ellos.

Porque podemos caminar y hablar, asumimos que podemos actuar. Sin embargo, un actor debe reinventar realmente cómo caminar y hablar para ser capaz de interpretar esas acciones de manera efectiva sobre el escenario. En realidad, las acciones más habituales son quizá las más difíciles de habitar tanto de una manera cotidiana como con un rostro neutro. Cuando a un actor se le pide que camine hacia el

proscenio con una pistola en la mano diciendo «Es la última vez que arruinas mi vida», este percibe el peligro de que todos estos sonidos y movimientos sean estereotipados y predecibles. La preocupación es real y concreta. Si el actor tiene ideas preconcebidas en cuanto a cómo ejecutar las acciones y las palabras, no hay posibilidad alguna de que el momento cobre vida. El actor debe «encender un fuego» bajo estos clichés para hacerlos vivir.

En la vida y en las representaciones de la vida, se ha hecho y dicho tanto con anterioridad que todo ha perdido su significado original y se ha transmutado en estereotipo. Las representaciones de la vida son recipientes de significado que expresan la memoria de todas las otras veces que han sido representadas.

En 1984 dirigí una producción del musical de Rodgers y Hammerstein titulada *South Pacific* con estudiantes de interpretación de la Universidad de Nueva York. Quería canalizar la energía efervescente del montaje original de 1949, de manera que situamos nuestro espectáculo en una clínica para jóvenes heridos de guerra que habían sufrido experiencias traumáticas en las crisis políticas que por entonces tenían lugar en Granada y Beirut. La clínica era una ficción que ofrecía un contexto contemporáneo en el que el musical podía ser representado tal cual era. Cada actor representaba a un «cliente» cuya terapia para su trauma en particular consistía en interpretar varios papeles en *South Pacific* como parte de la ceremonia de graduación de la clínica.

Los ensayos comenzaron con una investigación de las tensiones sexuales y raciales subyacentes dentro del musical. Pedí a los actores que creasen composiciones en torno a temas específicos. En un ensayo les pedí a los hombres y a

las mujeres que se dividiesen en parejas hombre-mujer. Cada pareja debía componer físicamente siete «instantáneas» que ilustraran patrones arquetípicos de las relaciones hombre-mujer. Las mujeres tenían que retratar a los hombres y los hombres a las mujeres. Pedí a los hombres que guiasen a las mujeres en la selección y el retrato de los arquetipos masculinos, y las mujeres debían enseñar a sus compañeros masculinos cómo plasmar los arquetipos femeninos. No había esperado que se originasen aquellos fuegos artificiales. La energía en la sala mientras los actores creaban las instantáneas se aceleró hasta tal punto que pensé que el techo del estudio saldría volando. Debido al cambio de géneros, los actores se sintieron libres para entrar en ciertos estereotipos que eran tabú y para personificarlos con placer, entusiasmo e intimidad. La interacción entre hombres y mujeres fue tan intensa que afectó a todo el proceso de ensayos y galvanizó las representaciones. Se había encendido un fuego bajo los estereotipos del comportamiento hombre-mujer.

Aunque los estereotipos sexuales y de comportamiento abundaban en la publicidad, las canciones y las películas, representarlos era para estos jóvenes algo tabú a nivel social durante los años ochenta. El comportamiento machista exagerado y las expresiones estereotipadas de la aquiescencia femenina eran políticamente incorrectas y el asunto era especialmente polémico porque se consideraba abusivo para las mujeres e insensible hacia los hombres. Pero en el contexto del ensayo donde se habían invertido los roles, la autorización para recrear los clichés, para encender un fuego bajo los estereotipos, liberó una energía volátil e inestimable dentro de las instantáneas de los estereotipos. La

puesta en escena se transformó en un recipiente de energía liberada. El resultado fueron unas representaciones cargadas de erotismo, vida y fuerza. Los estereotipos se cargaron de significado porque fueron presentados al público fuera del contexto de la publicidad. No estábamos intentando vender ningún producto; en su lugar, dentro del contexto teatral, tanto el público como los actores se enfrentaban de una manera fresca y crítica con los estereotipos con los que vivimos día a día.

Es normal querer evitar los estereotipos porque para cierta gente pueden resultar abusivos y peligrosos. Por ejemplo, los estereotipos raciales se burlan de la gente y la degradan de una forma hiriente y ofensiva. Los estereotipos pueden ser abusivos si se aceptan ciegamente y no se cuestionan. «Pueden» ser peligrosos porque si no «se enciende un fuego bajo ellos», pueden reducir en lugar de expandir. Pueden ser negativos porque históricamente las personas se han visto obligadas a aceptar al prejuicio del estereotipo.

Mi decisión de colocar un *Minstrel Show* en el epicentro de mi montaje llamado *American Vaudeville* hizo necesario que todo el que estaba implicado en él se enfrentara con la historia y el estereotipo de una forma muy personal e inmediata. Interpretado por el reparto entero de dieciocho actores, el número sería la pieza central del montaje.

American Vaudeville era una de las piezas de la trilogía acerca de las raíces del espectáculo popular americano. Escribí la obra con Tina Landau y la dirigí en el Alley Theater en Houston, Texas, en 1991. Siendo un mezcla de la rica tradición americana de la representación, el *vaudeville* prosperó en los Estados Unidos entre 1870 y 1930.

Dentro de este imperio del entretenimiento populista, una gran variedad de culturas actuaba bajo el mismo techo para un público formado por inmigrantes de diversas procedencias que se reunía para disfrutar del despliegue de ingenio y espectáculo. Los números, plagados de estereotipos, resultaban tremendamente entretenidos en un país de inmigrantes que se estaban conociendo unos a otros. El humor irlandés y el alemán, números familiares y parodias de los negros; todo ello era representado conjuntamente con Shakespeare, con interpretaciones operísticas y con nuevas formas de danza.

Tratar con estereotipos étnicos en la sociedad contemporánea presenta ciertos problemas éticos. Por ejemplo, no incluir un número de parodia de los negros habría supuesto hacer un retrato incompleto ya que este tipo de números era uno de los componentes más populares del *vaudeville*. Pero hoy en día, estos números paródicos se consideran aberrantes; un insulto a la comunidad afroamericana. Y sin embargo representan una parte significativa de nuestra historia cultural. Estos números no sólo se representaban por todo Estados Unidos sino que fueron los primeros espectáculos americanos que se exportaron; estuvieron de gira por las capitales de Europa donde fueron acogidos con gran aclamación. En estos números paródicos era habitual que los actores blancos se pintaran la cara de negro y representaran comportamientos estereotípicos de los esclavos negros holgazanes. Los actores negros, en otras compañías, también se ponían maquillaje negro con los labios en blanco y representaban exagerados estereotipos a espectadores que se entusiasmaban con ellos por todo el mundo.

Esta paradoja histórica nos planteaba un reto muy espe-

cífico. No queríamos comentar el material, o dar una impresión favorable del mismo, o ponerlo entre comillas. Pero lo que sí queríamos era encender un fuego bajo la representación del número paródico con nuestra propia atención y empatía. Nos enfrentamos y canalizamos las diferentes cuestiones interpretando los estereotipos.

Los momentos más traumáticos y emotivos tuvieron lugar cuando los actores se pusieron el maquillaje negro. Esta acción era especialmente macabra para los tres afro-americanos del reparto. Frente a espejos alargados observábamos la transformación del actor en un arquetipo de cara negra y boca blanca. Para aplicar el maquillaje, ponernos los trajes e interpretar los chistes, canciones y bailes, tuvimos que enfrentarnos a una porción de la historia y sentirla. El público se encontró con un retrato documental, con momentos de la historia cargados con la reverberación de nuestro compromiso real, nuestro dolor y nuestra libertad. El resultado tenía mucha fuerza y nos hizo recordar nuestra historia de una manera viva. A través de la representación de estereotipos crueles se produjo un pequeño exorcismo.

Existe otra manera de enfocar el estereotipo que requiere una utilización más pura del cuerpo como conducto hacia el pasado. A lo largo y ancho del planeta existen tradiciones que desarrollaron técnicas físicas concretas para canalizar la experiencia auténtica a través del tiempo. Estas fórmulas deben ser ejecutadas sin intentar interpretarlas. La interacción con estas formas es más pura que la distorsión que se hace necesaria con los estereotipos, que han sido maltratados culturalmente; el resultado es un sentimiento de éxtasis cuando se canalizan las emociones.

El extraordinario libro de Lisa Wolford titulado *Grotowski's Objective Drama Research*, que trata sobre el trabajo que el director polaco Jerzy Grotowski llevó a cabo en la Universidad de California en Irving, describe la investigación que realizó Grotowski sobre la tradición del cuáquero americano. Si las canciones y danzas indígenas de los cuáqueros se representan adecuadamente, proponía Grotowski, los intérpretes serán capaces de canalizar una experiencia auténtica de la escurridiza tradición de la comunidad de los cuáqueros. Los movimientos de los cuáqueros, relativamente simples, han de ser ejecutados sin embellecimiento alguno o interpretación, concentrándose simplemente en los pasos y las melodías con el objetivo de permitir que el actor tenga acceso a una experiencia cuáquera auténtica.

Los japoneses utilizan la palabra *kata* para describir una serie fija de movimientos que pueden ser repetidos. Se pueden encontrar *katas* en la actuación dramática, en el arte culinario, en las artes marciales y en el arreglo de flores. La traducción de la palabra *kata* al castellano es «sello», «patrón» o «molde». Al ejecutar una *kata*, es esencial no cuestionar nunca su significado puesto que a través de la repetición infinita el significado empieza a vibrar y a adquirir sustancia.

Los americanos están obsesionados con la libertad y a menudo no les gustan las limitaciones. Me pregunto si hemos pensado lo suficiente sobre el significado de libertad. ¿Nos referimos a la libertad para hacer o la libertad para ser? ¿Es mejor tener la libertad para hacer lo que queramos cuando queramos, o experimentar la libertad como una autonomía interior? ¿Se pueden tener las dos cosas a la vez?

Quizá ocupamos demasiado tiempo en concentrarnos en tener la libertad para «hacer» lo que queremos y en probar que merece la pena. Quizá empleamos demasiado tiempo en evitar las *katas*, los recipientes, los clichés y los estereotipos. Si es verdad que la creatividad ocurre en el calor de la interacción espontánea con formas establecidas, quizá entonces lo que es interesante es la calidad del calor que ponemos bajo aquello que heredamos en forma de recipientes, códigos y patrones de comportamiento.

Muchos actores americanos están obsesionados con la libertad de hacer cualquier cosa que se les ocurra en el momento. La idea de *kata* es aberrante porque, a primera vista, limita la libertad. Pero todo el mundo sabe que durante los ensayos tienes que fijar «algo»; puedes fijar «qué» es lo que vas a hacer o puedes fijar «cómo» lo vas a hacer. La acción de predeterminar el «qué» y el «cómo» es una forma de tiranía que no da libertad al actor. No fijar ninguna de las dos cosas hace que sea casi imposible intensificar diferentes momentos en escena por medio de la repetición. En otras palabras, si fijas demasiado, los resultados no tienen vida. Si fijas poco, los resultados son borrosos.

Por lo tanto, si es necesario fijar algo y también dejar algo abierto, entonces surge la pregunta: ¿fijas el «qué» o el «cómo»? ¿Fijas la forma o el contenido? ¿Fijas la acción o la emoción? Debido al malentendido sobre el sistema de Stanislavski que reina en América, los ensayos consisten en la obtención de emociones fuertes y luego, en la fijación de dichas emociones. Pero la emoción humana es evanescente y efímera y el hecho de fijar las emociones las rebaja. Así pues, creo que es mejor fijar el exterior (la forma, la acción) y dar libertad al interior (la calidad del estado, el siempre

alterable paisaje emocional) para moverse y cambiar en cada repetición.

Si das vía libre a las emociones para que respondan en el calor del momento, entonces lo que estableces es la forma, el recipiente, la *kata*. Trabajas de esta manera, no porque lo que más te interese en última instancia sea la forma sino porque, paradójicamente, lo que más te interesa es la experiencia humana. Te alejas de algo para acercarte más a ello. Para dar cabida a la libertad emocional, prestas atención a la forma. Si abrazas la idea de los recipientes o *katas*, entonces tu labor consiste en encender fuego, un fuego humano, dentro de estos recipientes y comenzar a arder.

¿Es posible entrar en contacto con el otro de una forma espontánea dentro de las restricciones de la forma establecida? ¿Es posible arder a través de los significados heredados del estereotipo y desatar algo espontáneo y compartir eso con otros?

Una amiga me contó una vez un incidente que tuvo lugar en un autobús lleno de gente en San Francisco. Se fijó en dos personas completamente distintas que estaban apretadas la una a la otra en un asiento muy estrecho frente a ella: una era una anciana de aspecto frágil y la otra un travestí con ropa muy llamativa. De pronto el autobús dio una sacudida y la redecilla del pelo de la anciana se enganchó en el anillo que llevaba puesto en la mano el travestí.

En el momento en que la redecilla de la mujer se enganchó con el anillo del travestí, las dos quedaron atrapadas en un momento crítico de una gran delicadeza. Al verse forzadas por la situación a relacionarse entre ellas, las barreras que normalmente las definirían y separarían se disolvieron

en un instante. Repentinamente surgió el potencial de algo nuevo y espontáneo. Quizá una de ellas podría expresar su indignación o probablemente las dos se echarían a reír. Las barreras se evaporaron y ambas se vieron sin el cojín de las definiciones que antes había bastado para mantenerlas separadas.

Cuando oí esta historia, di un respingo. Encierra un lección inequívoca acerca de lo que es posible entre actores en escena y entre actores y público en el teatro.

Los japoneses tienen una palabra para describir la calidad del espacio y el tiempo entre las personas: *ma'ai*. En las artes marciales, el *ma'ai* es vital debido al riesgo de ataque mortal. Sobre el escenario, el espacio entre los actores también debería estar continuamente dotado de calidad, atención, potencial e incluso peligro. El *ma'ai* se debe cultivar, respetar y afinar. Las líneas de contacto entre los actores nunca deberían destensarse.

Una vez estuve charlando con un actor que interpretó el papel de Nick en la obra *¿Quién teme a Virginia Woolf?* con Glenda Jackson en el papel de Martha. Me contó que ella jamás dejaba que se aflojase la línea de unión entre ella y los otros tres actores. La tendencia de un actor menor que interpretase el papel de un alcohólico disoluto al borde de la decadencia, sería la de rebajar la tensión y quedarse hundido en el sillón. Pero con Jackson, las líneas entre ella y los demás tenían que estar tensas en todo momento. Únicamente cuando ella abandonaba el escenario se aflojaban esas líneas.

Cuando consideréis a los estereotipos como aliados, no abracéis uno de ellos para mantenerlo a rajatabla; en lugar de eso, pasad a través de él quemándolo, invalidando su defi-

nición y permitiendo que la experiencia humana ejecute su alquimia. Entráis en contacto unos con otros en un espacio donde hay una trascendencia potencial de las definiciones habituales. Aviváis la oposición y el desacuerdo. Si el personaje que estáis interpretando es alguien disipado y alcohólico debéis intensificar la energía hacia fuera. Cuando caminéis hacia el proscenio no penséis en caminar hacia el proscenio; mejor pensad en no caminar hacia el fondo del escenario. Despertad lo que no está despierto. Debéis desconfiar de las barreras y las definiciones que se dan por hecho. Cuidad la calidad del espacio y del tiempo entre nosotros y los demás. Y mantened los canales abiertos con el objetivo de personificar la historia viviente de los estereotipos que heredamos.

Los estereotipos son recipientes de memoria, de historia y de supuestos. Una vez oí una teoría de cómo la cultura se infiltra en la imaginación humana. Comienza con la idea de que la imagen mental que el americano medio tiene de la Revolución francesa son las imágenes del musical *Los miserables*, incluso para aquellos que nunca lo han visto. La cultura es invasiva y fluida. Se mueve por el aire e inunda la experiencia humana.

Si tienes que interpretar el papel de Stanley Kowalski en *Un tranvía llamado deseo*, ¿vas a hacer como si Marlon Brando nunca hubiera interpretado ese papel? ¿Qué haces con los estereotipos de la camiseta y la pose? ¿Evitas pensar en Marlon Brando o estudias su interpretación y la utilizas? ¿Intentas llegar a un Kowalski completamente nuevo? ¿Qué haces con la memoria del público?

Cuando pones en escena clásicos como *Romeo y Julieta*, *Edipo rey* o *Cantando bajo la lluvia*, ¿cómo manejas la memo-

ria compartida del público? ¿Puedes incluir el bagaje de la historia de una obra en la *mise-en-scène*? ¿Cuál es nuestra responsabilidad hacia la historia del estereotipo y el cliché compartida por el público? ¿Qué se supone que ha de pasar en el lado del receptor?

Es muy fácil hacerme llorar. Un niño corriendo por el campo hacia su mascota Lassie que se ha perdido, puede ser para mí un detonante. Soy como el perro de Paulov: arranco a llorar. Como miembro del público, mis grandes detonantes emocionales son la pérdida y la transformación.

En realidad no es difícil hacer que todos los miembros de cualquier público sientan y piensen lo mismo al mismo tiempo. No es difícil bloquear el significado y manipular la respuesta. Lo que es más difícil es generar un evento o un momento que desencadene múltiples respuestas y asociaciones posibles. Se necesita oficio para establecer las circunstancias que sean simples y que sin embargo contengan las ambigüedades y la incongruencia de la experiencia humana.

¿Debería todo el público sentir y pensar lo mismo al mismo tiempo o debería cada miembro del público sentir y pensar algo diferente en un momento diferente? Ésta es la cuestión fundamental situada en el eje del acto creativo: las intenciones del artista hacia el público.

Entre las ciudades de Amherst y Northampton en el oeste de Massachusetts, hay dos grandes centros comerciales que están situados uno al lado del otro. La gente de la zona los conoce como el centro comercial «muerto» y el centro comercial «vivo». Siendo los dos gigantescos, uno de ellos funciona con éxito, siempre lleno de actividad con las tiendas abarrotadas, y el otro, puerta con puerta, el muerto, está

casi siempre vacío y con un ambiente fantasmal; es claramente un fracaso. Los dos centros tienen multicines, y la gente que va al cine es casi el único tráfico que tiene el centro «muerto».

Una tarde del verano en el que Stephen Spielberg estrenó *E.T.* y *Poltergeist*, fui a ver *E.T.* en el centro muerto. Parece ser que debido a la popularidad de las dos películas de Spielberg, los multicines de los dos centros proyectaban *E.T.* y *Poltergeist* en todas sus salas. Mientras veía la película lloré obedientemente en los momentos en los que se suponía que debía hacerlo y salí del cine al final de la película sintiéndome pequeña, insignificante e utilizada. Mientras caminaba hacia el aparcamiento, veía a miles de personas saliendo de los cines del centro muerto y del vivo, todos en procesión hacia sus coches. El sol se estaba poniendo, y todo lo que podía abarcar mi vista eran coches llenos con el público de Spielberg saliendo hacia la autopista. Cuando me metí en el coche, empezó a llover, así que puse en marcha el limpiaparabrisas y encendí las luces y vi como otros miles de coches hacían lo mismo. De repente, observando este espectáculo por entre el movimiento de las varillas del limpiaparabrisas, tuve la horrible sensación de que cada uno de nosotros, aislados en nuestro coche después de haber visto la película de Spielberg, estábamos sintiendo lo mismo; no con ese magnífico sentido de comunidad que eleva nuestros corazones y nuestro espíritu sino que, más bien (así lo sentía yo), la película nos había hecho más pequeños. Nos habían tratado como consumidores en masa. Habíamos sido manipulados.

No es difícil provocar la misma emoción en todos. Lo difícil es provocar asociaciones complejas de manera que

cada uno tenga una experiencia diferente. Umberto Eco en su fecundo libro *Obra abierta*, analiza la diferencia entre el texto cerrado y el abierto. En un texto cerrado, existe una interpretación posible. En el texto abierto, puede haber muchas.

En el teatro podemos elegir entre crear momentos en que todo el que observe tenga una experiencia similar o momentos que provoquen asociaciones diferentes en cada uno. ¿Es nuestra intención impresionar al público o estimularlo de una manera creativa?

Susan Sontag, en su ensayo «Fascinante fascismo», explora la estética del fascismo a través de la vida y el trabajo de Leni Reifenstahl, la cineasta de Hitler. Sontag sugiere que la estética del fascismo nace de la preocupación por las situaciones de control, el comportamiento sumiso, la manipulación de las emociones y el rechazo del intelecto. El arte fascista glorifica la rendición y exalta la estupidez.

Hace muchos años, en el curso de una semana, visité dos lugares en Alemania y experimenté dos tipos de arquitectura completamente diferentes. Los dos fueron construidos para grandes masas de gente, pero las intenciones que motivaron el diseño de ambos eran tan diferentes que resultaban reveladoras a la hora de pensar en la manera en que el público experimenta el trabajo del artista. En uno de ellos tuvo lugar el congreso de Nuremberg, donde Hitler dio un discurso a las masas y el otro, fue el gran complejo de Munich que albergó los Juegos Olímpicos de Invierno de 1972.

En Nuremberg la arquitectura es enorme e impresionante y al caminar por el recinto me sentía pequeña e insignifi-

cante. No cabe duda de que la arquitectura se preocupa por aspectos como el control, el comportamiento sumiso, la manipulación de las emociones y el rechazo del intelecto. Justo lo contrario me aguardaba en el estadio olímpico de Munich. A pesar de la gigantesca magnitud del complejo, por donde fuera que caminase me sentía presente y grande. La arquitectura convocaba respuestas diversas y un modo de pasear hipertextual.

El recinto del congreso del partido nazi es un enorme complejo formado por estadios y salas de asambleas emplazados en un lugar que se adecuaba a lo que Albert Speer (el arquitecto de Hitler) llamaba *Versammlungsarchitektur* (arquitectura de asamblea). En relación con la función que debía cumplir según los intereses de Hitler por la psicología de masas y por la manera en que mejor se pudiera influenciar a éstas, Speer describió la arquitectura como «un medio para estabilizar el mecanismo de su dominación». La arquitectura inducía al servilismo poniendo a cada uno en su sitio. La intención del diseño era la de hacer que todo el mundo se sintiera pequeño e impresionado.

En Munich, en cambio, el recinto y los edificios de los Juegos Olímpicos de Invierno de 1972, diseñados por el célebre arquitecto Frei Otto, conforman un entorno abierto y alegre. Unos de sus mejores hallazgos es el techo del estadio olímpico, que resulta asombroso por su elegancia y fluidez. Otto está especializado en la arquitectura de tensión. Las estructuras diseñadas como arquitectura de tensión están creadas a partir de la tensión, o alejamiento, en contraste con la arquitectura más habitual y convencional que se elabora a partir de la compresión. Los edificios parecen gigantes cascos semejantes a telas de araña. Son genero-

sas y asimétricas y al caminar por ellas, las perspectivas cambian constantemente. Los edificios y el estadio se extienden con elegancia a lo largo de numerosas colinas e invitan al paseo y la contemplación. A diferencia de la intención fascista de controlar y subyugar, estas estructuras animan a la gente a moverse y pensar con libertad y creatividad.

Después de la vivencia física de estas dos expresiones contradictorias de la arquitectura (una que desata la imaginación y otra que la suprime) sabía que tenía que aplicar esta lección a mi trabajo como directora de teatro. ¿Quiero crear un trabajo en el que todo el mundo se sienta igual o de manera distinta? ¿Quiero que el público se sienta pequeño y manipulado o quiero trabajar hacia algo donde haya espacio por el que la gente se pueda mover, imaginar y hacer asociaciones?

La paradoja en la relación del artista con el público es que, para poder hablar a mucha gente, debes hablar sólo a una persona, lo que Umberto Eco denomina «el lector modelo». Aprendí acerca de lo que es el lector modelo en teatro tras dirigir una obra titulada *Sin obras, sin poesía...* en 1988, basada en los escritos teóricos de Bertolt Brecht.

Por aquella época, circulaba en Nueva York un chiste entre la gente de teatro del centro de la ciudad que la propia gente de teatro del centro sólo contaba a la otra gente de teatro del centro. Como reacción a esa idea que me parecía tan fastidiosa, intentaba siempre lanzar una red lo más amplia posible para poder llegar al mayor y más diverso público imaginable. Pero con *Sin obras, sin poesía...* decidí tirar adelante y hacer una obra para mis amigos. Quería que la obra fuese como una carta de amor para la comunidad

teatral. Al final del proceso, siempre imaginaba como receptor a un artista de la comunidad teatral del centro. No esperaba tener un público más amplio. Paradójicamente, *Sin obras, sin poesía...* se convirtió en uno de los trabajos teatrales más accesibles que jamás haya dirigido. Hablé para mucha gente porque decidí hablar a una persona. Desde entonces, siempre me he imaginado a mi lector modelo mientras preparo y ensayo un montaje.

En el teatro, alargamos la mano y tocamos el pasado a través de la literatura, la historia y la memoria para poder recibir y aclarar cuestiones humanas que son significativas y relevantes en el presente, y que luego pasamos a las generaciones futuras. Ésta es nuestra función; ésta es nuestra tarea. A la luz de ese propósito, quiero pensar de una forma más positiva sobre la utilidad de los estereotipos y cuestionar mis ideas preconcebidas sobre la originalidad. Si abrazamos los estereotipos en lugar de evitarlos, si entramos en el recipiente y ponemos a prueba sus límites, estaremos poniendo a prueba nuestra humanidad y nuestra atención. Los recipientes son poderosos estímulos visuales y auditivos para el público y, si el artista los trata con suma atención, nos pueden conectar con el tiempo.

6

Vergüenza

Es el salto, no el paso, lo que posibilita la experiencia.

HEINER MÜLLER

Todo acto creativo implica un salto al vacío. El salto se ha de dar en el momento adecuado y, sin embargo, no está establecido cuándo saltar. A mitad del salto, no existe garantía alguna de éxito. El salto a menudo puede causar una profunda vergüenza. La vergüenza va de la mano del acto creativo; es un colaborador clave. Si tu trabajo no te avergüenza lo suficiente, entonces es muy probable que nadie se sienta tocado por él.

Un amigo mío actor albergó durante toda su vida la fantasía de ser un estrella del rock. Alimentado por su devoción a Sting, Mick Jagger y Peter Gabriel, formó una banda, practicó en un estudio en un sótano y finalmente alquiló un club en el East Village en Nueva York. Me invitó al concierto. En el club había mucho ruido, la banda era mediocre y la actuación de mi amigo, por desgracia, era aún peor. Aunque ejecutaba todos los movimientos propios de una estrella de rock, el concierto tenía un aire marcadamente falso. Tocó delante de tres músicos de apoyo con el adecuado aspecto de duros y fracasó estrepitosamente.

Al final, me volví hacia mi acompañante, Annette Humpe, que realmente era una estrella de rock en Berlín, y le pregunté por qué la actuación había sido semejante fracaso. Ella respondió sin dudar: «Er hat keine Scheu». Una traducción

aproximada de *Scheu* es timidez o vergüenza. «No siente vergüenza.» Yo quería saber más. «Es un cantante, no un actor —explicó ella—. Está actuando como un cantante, pero no está realmente cantando.»

Para poder identificar las características auténticas de un cantante, Annette Humpe propuso que nos quedáramos en el club para escuchar a la siguiente banda. En el siguiente grupo cantaba una mujer que simplemente permanecía de pie delante de su banda. Al principio parecía rara y carente de toda sofisticación, pero muy pronto se hizo evidente que era, de hecho, una verdadera cantante. El acto de cantar, la intensidad del sonido que emanaba de su cuerpo hacía incrementar su vulnerabilidad. La conciencia que tenía de sí misma le desconcertaba y parecía ligeramente avergonzada.

Si a uno no «le toca» el descaro de lo que se está expresando a través de uno mismo, entonces, como señaló Gertrude Stein acerca de Oakland, California, «no hay allí allí». Quizá Judy Garland alzó los brazos y convirtió esta imagen en su propio icono partiendo de la vergüenza que sentía y siendo consciente de sí misma. Desde entonces, las cantantes y las *drag queens* imitaron exactamente ese movimiento de brazos con despreocupada adoración. Pero la mayoría de estos intérpretes también se las arreglan para eludir su sentimiento de vergüenza original. Es cierto que algunas grandes *drag queens* han hecho propias las maneras de Judy Garland y han sido capaces de trascender los estereotipos que han heredado. Un gran «repetidor» utiliza el patrón original no para imitar mecánicamente, sino para abrir nuevas fronteras.

En el caso de un intérprete mediocre que ejecuta una imitación mecánica, se pierde el desconcierto del momento creativo original. Cuando se busca autenticidad, uno no

puede esperar encontrarse seguro y a salvo dentro de las formas, obras, canciones o movimientos que se han heredado. Lo que se necesita es reavivar el fuego dentro de la repetición y estar preparado a quedar expuesto a sus efectos. Prepárate a sentir vergüenza.

Actuar es mitad vergüenza, mitad gloria. Vergüenza por exhibirte, gloria cuando te puedes olvidar de ti mismo.

JOHN GIELGUD

Normalmente por vergüenza entendemos timidez, turbación o embarazo. Pero la etimología de la palabra sugiere otras posibilidades muy útiles. La palabra apareció por primera vez en 1672 y se deriva de la palabra francesa *embarrasser* que significa enredar, obstaculizar, molestar; estorbar, impedir, hacer difícil o intrincado; complicar. En portugués, *barras* es una barra o una obstrucción. Una *embarrass* es un obstáculo para la navegación en una corriente causada por el estancamiento de madera flotante o por troncos de árboles. Vergüenza, en este sentido, significa dificultar, complicar o impedir.

Me gusta pensar en la vergüenza como en un obstáculo que encontramos que nos ayuda a clarificar nuestra misión. ¿Podemos dar la bienvenida al enredo del compromiso? ¿O dejar que nuestro sentido de la autoridad sea desafiado en el encuentro? Cuando forcejeas con algo que simplemente no está a tu alcance, te ves enredado en algo que todavía no has llegado a dominar.

La vergüenza es un maestro. Un buen actor se arriesga a pasar vergüenza a cada momento. No hay nada más excitante que estar en un ensayo con un actor dispuesto a entrar en

el territorio de la vergüenza. La incomodidad mantiene las líneas tensas. Si intentas evitar pasar vergüenza con lo que haces, no ocurrirá nada porque el territorio permanece seguro, no se expone. La vergüenza genera brillo y presencia y acaba con nuestros hábitos.

Evitar la vergüenza es una tendencia humana natural. Sentirse verdaderamente expuesto a los demás raramente es una sensación agradable. Pero si lo que haces no te hace sentir la suficiente vergüenza, entonces probablemente no es suficientemente personal o íntimo. Es necesario revelar algo para mantener la atención. Tener sentimiento de vergüenza es buena señal porque significa que te estás enfrentando al momento de forma plena, abierto a los nuevos sentimientos que pueda generar.

La mejor manera de evitar la vergüenza es tratar el material que se tiene entre manos como algo conocido en lugar de como algo desconocido. Como directora puedo elegir entre abordar una obra con la actitud de que es un pequeño lienzo que controlo o de que es un lienzo enorme rebo-sante de un potencial sin explotar. Si elijo tener una actitud de superioridad hacia el material, éste se amoldará a todo, se mantendrá a salvo y no supondrá una amenaza. Se quedará más pequeño que yo. Si adopto la actitud de que el proyecto es una aventura mayor que cualquier otra cosa que pueda imaginar, algo que me retará a encontrar un camino instintivo para atravesarlo, entonces el proyecto podrá adquirir la magnitud que le corresponde.

Cuando un actor obtiene un papel determinado, también puede elegir cuál es su actitud. Si él o ella elige considerar al personaje como alguien cuya visión de las cosas está por encima su limitada experiencia vital, los resultados

serán notablemente diferentes del de aquellos que deciden ver al personaje como alguien más pequeño que ellos. Los primeros vivirán una aventura más grande y personal y, en consecuencia, pasarán necesariamente más vergüenza. El actor que decide considerar al personaje más pequeño que él o ella raramente intentará algo a lo que no esté ya acostumbrado. En el ensayo ella o él inevitablemente pronunciará las temidas palabras: «Mi personaje nunca haría eso». Esta estrechez de miras conduce a una interpretación apretada, controlada y, en última instancia, poco interesante. La actitud que permite que el personaje sea mayor que la propia experiencia personal da como resultado una aventura de posibilidades sin límite.

Después de actuar en un montaje durante un año entero, Vanessa Redgrave se dio cuenta de que había partes del montaje que simplemente no sabía cómo hacer, así que decidió que su desconocimiento se hiciera notar mientras solventaba el problema. Tenía la esperanza de que el público o bien mirara para otro lado de manera que ella pudiera encontrar la solución o bien, si querían mirar, la miraran a ella sin que esto supusiera un problema. Al final estos momentos resultaron absolutamente fascinantes. Me imagino que la fuerza de su desconcierto le abrió el camino durante la representación. Me imagino que se sintió más expuesta, más vulnerable y, probablemente, más presente y alerta.

El enemigo del arte es «dar todo por supuesto»: dar por supuesto que sabes lo que estás haciendo, que sabes cómo caminar y hablar, dar por supuesto que lo que «quieres decir» significará lo mismo para aquellos que lo reciben. En el momento en que das por supuesto quién es el público y

qué significa un momento en particular, estás aletargado. Dar las cosas por sentadas puede impedirte entrar en territorios nuevos y embarazosos.

Si logras cuestionar aquello que das por sentado, al instante te verás como un niño, cara a cara con nuevas sensaciones. Incluso la gente que te rodea, al quedar sin domesticar por tus supuestos, parecerán de repente espontáneos y con un gran potencial. En mitad de este territorio nuevo encuentras la inspiración, eres derrotado, sientes vergüenza.

Durante el proceso de estudio de la inevitable angustia que produce la vergüenza, di con diez ideas útiles para poder atravesar los momentos difíciles.

1. No te puedes esconder; tu crecimiento como artista no está separado de tu crecimiento como ser humano: todo es visible

El único desarrollo espiritual posible (para un artista) es en el sentido de profundidad. La tendencia artística no es una expansión, sino una contracción. Y el arte es la apoteosis de la soledad.

SAMUEL BECKETT

Cuando era una joven directora, me emocionó muchísimo que Meredith Monk, a quien admiraba profundamente, viniera a ver un montaje que yo había dirigido. Ansiosa por saber qué pensaba, me dirigí después a ella para conocer su opinión. Me dijo que la obra necesitaba más pausa, más espacio, más silencio.

Esto me hizo reaccionar. Su crítica tenía sentido y yo quería hacer algo al respecto. ¿Cómo puedo hacer que mi tra-

bajo sea más pausado?, me preguntaba. Finalmente, después de pensarlo mucho, me di cuenta de que no podía simplemente imponer la pausa a mi trabajo; yo debía «ser» más pausada, tener más espacio y más silencio dentro de mí.

Un director no se puede esconder del público, porque las intenciones siempre son visibles y palpables. El público percibe cuál es tu actitud hacia ellos. Huelen tu miedo y tu condescendencia. Saben instintivamente que sólo quieres impresionarlos o conquistarlos. Perciben tu compromiso o tu falta de él. Estas cualidades viven en tu cuerpo y son visibles en tu trabajo. Debes tener una razón para hacer lo que haces porque estas razones las siente cualquiera que entre en contacto con tu trabajo. Importa cómo tratas a la gente, cómo adquieres responsabilidades en un momento de crisis, qué valores desarrollas, tus ideas políticas, lo que lees, cómo hablas e incluso qué palabras eliges. No te puedes esconder.

Tampoco puede esconderse del público un actor. El director japonés Tadashi Suzuki una vez hizo la siguiente observación: «No existe una actuación buena o mala, sólo grados de profundidad de la razón del actor para estar en escena». Esta razón se manifiesta en tu cuerpo y en tu energía. Primero has de tener una razón para actuar y luego, para expresarte con claridad, debes tener valentía durante ese acto. La calidad de cualquier momento en escena está determinada por la vulnerabilidad y la modestia que uno siente en relación con ese acto necesario, valiente y elocuente.

Lo que haces durante los ensayos es visible en el producto final. La calidad del tiempo que se ha pasado juntos es visible. El ingrediente principal en un ensayo es tener un interés real y personal. Y el interés es uno de los pocos componentes del teatro que no tiene absolutamente nada que

ver con el artificio. No puedes fingir el interés. Debe ser genuino. El interés es tu motor y determina las distancias que recorrerás en el calor del compromiso. Es también un ingrediente que vacila y cambia con el tiempo. Debes ser sensible a sus vicisitudes.

En el ensayo, el director no se puede esconder del actor. Una vez más, las intenciones son visibles y palpables. Un actor puede percibir la calidad del interés y de la atención que el director trae a la sala. Es real y tangible. Si las intenciones son malas, el actor se da cuenta. Este nexo entre el director y el actor es innegable y puede estar tenso o flojo. El director debería cuidar ese nexo con interés y escucha.

En el arte, la verdad siempre se manifiesta en la experiencia que se tiene de él. El público finalmente tendrá la experiencia más directa de la amplitud o la ausencia de tu interés. Sentirán la verdad sobre tus intenciones y sobre quién eres, sobre en quién te has convertido. Instintivamente sabrán qué te propones. Se ve todo.

2. Todo acto creativo implica un salto

Cuando mejor nos sirve el arte es cuando cambia nuestra idea de lo que es posible, cuando sabemos más de lo que sabíamos antes, cuando sentimos –por una especie de salto– que hemos encontrado la verdad. Eso, según la lógica del arte, siempre merece la pena.

T. S. ELIOT

En los ensayos y en la representación, se necesita dar un salto a cada momento. Cada vez que un actor entra en escena, ella o él debe estar preparado para saltar inesperada-

mente. Sin esa voluntad, el escenario seguirá siendo un lugar inofensivo y convencional. Has de estar preparado para saltar en el momento adecuado, y nunca sabrás cuál es el momento adecuado. La puerta se abre y debes pasar sin considerar las consecuencias. Saltas. Pero también debes aceptar que el salto en sí mismo no garantiza nada. Y no mitiga la vergüenza; más bien, la intensifica.

Según Rollo May en su libro *The Courage to Create*, los artistas y los científicos a lo largo de la historia han estado de acuerdo en que, en sus mejores momentos, sienten como si alguien estuviera hablando «a través» de ellos. De alguna manera se las han arreglado para apartarse ellos mismos de su propio camino. Algunos dicen que Dios habla a través de ellos. Otros mantienen, de una manera más prosaica, que para apartarse de su propio camino y evitar el lóbulo frontal del cerebro, salen a dar un paseo por el bosque o se echan una siesta. Tienen que liberar su mente de lo que están intentando hacer para poder establecer las conexiones más inspiradas. La mente está siempre ahí lista para tender una emboscada al proceso. Los descubrimientos y los avances tienen lugar cuando consigues apartarte de tu propio camino.

Paso mucho tiempo en bibliotecas y con material de investigación para cada obra que dirijo. Hubo un tiempo en que pensaba que el merodear sin rumbo por las bibliotecas y las pequeñas siestas que me echaba mientras hacia el trabajo de investigación no eran más que pura vagancia. Deambulaba y dormía. Asumía con culpa que estaba evitando el rigor de estudio necesario. Pero resulta que este deambular me servía para quitarme de mi propio camino y para hacer sitio a los saltos conceptuales con la lógica difusa necesaria.

Cuando me estaba preparando para el montaje de *La*

muerte de Danton de Georg Büchner, estudié la Revolución francesa para hacerme una idea de la energía que había sustentado la génesis de esta obra. También buscaba el espacio que ésta podía habitar y una forma de canalizar toda esa energía feroz. En la biblioteca, de vez en cuando dejaba a un lado los libros sobre la Revolución francesa, me echaba una siesta, deambulaba entre las estanterías y hojeaba revistas. Una tarde, medio aturdida, me descubrí hojeando un libro nuevo sobre los clubs en el centro de Nueva York del escritor del *Village Voice* Michael Musto. En aquella época, a mediados de los ochenta, un gran movimiento lleno de energía en torno a los clubs sacudió la escena del centro de Nueva York. Estos clubs a veces eran decorados en torno a un tema determinado. Una serie de jóvenes que se hacían llamar los *celebutants** se vestían alocadamente, bailaban, salían de fiesta y consumían drogas en estos locales temáticos. Un club, el Area, estuvo un mes entero decorado en torno a la Revolución francesa. Los *celebutants* se vistieron y se comportaron como correspondía.

De repente, el espacio para *La muerte de Danton* saltó de las páginas del libro de Michael Musto. Di un gran salto conceptual. Durante la etapa más sangrienta de la Revolución francesa, alrededor de 1795, la energía demencial de violencia y transformación hizo surgir un movimiento de vigilantes llamados «las Juventudes Doradas». Algunos eran prisioneros que habían sido liberados, otros prófugos, muchos eran empleados y burócratas mezquinos y todos andaban

* En inglés palabra compuesta a partir de *celebrity* («celebridad») y *debutante* («debutante») para referirse a una mujer joven de familia adinerada que ha recibido mucha atención de los medios de comunicación, principalmente por su riqueza y estilo de vida.

buscando problemas. Lucían ropas y peinados extravagantes, bailaban y salían a divertirse, y se dedicaban a acosar a la gente, alterar el orden e irrumpir en actos públicos.

Di un salto conceptual. ¿Qué pasaría, me pregunté, si situáramos toda la obra en el contexto de un club? El paralelismo entre los *celebutantes* y las «Juventudes Doradas» podría canalizar la energía necesaria para dar resonancia la obra. ¿Qué pasaría si los actores interpretasen a *celebutantes* de hoy en día que se convierten en «Juventudes Doradas» para así hilar ese violento viaje en montaña rusa que es la obra, con sus grandes discursos políticos, intrigas y derramamiento de sangre?

Este salto nos proporcionó un «lugar» para mí y para los actores y diseñadores. Nos dio un punto de partida. Este salto fue el trampolín desde el que entramos en la obra y el contexto en el que los actores pudieron interactuar a través de la ficción de los personajes y las situaciones. Creo que el público disfrutó del viaje.

3. No puedes crear resultados; sólo puedes crear las condiciones en las que pueda pasar algo

No es responsabilidad del director crear resultados, sino, más bien, crear las condiciones en las que algo pueda ocurrir. Los resultados vienen por sí solos. Con una mano agarrando con firmeza lo específico y con la otra intentando alcanzar lo desconocido, empiezas a trabajar.

Yo sé que en ciertos momentos me tengo que apartar del camino del actor. A menudo, cuando un actor está trabajando en los momentos más difíciles de la obra, sé que debería concentrarme en otras cosas. Tengo que dar espacio para que ellos puedan hacer su propio trabajo.

Dirigí la gran obra expresionista de Elmer Rice titulada *The Adding Machine* (La calculadora) en el Actors Theatre de Louisville. El personaje de Zero, interpretado por Bill McNulty, tiene un extenso monólogo en un tribunal donde se delata a sí mismo frente al jurado. La escena consiste exclusivamente en su monólogo de cinco páginas y es muy difícil navegar por ella. Yo sabía que Bill necesitaba espacio para vagar y explorar, para encontrar los canales necesarios de autorrevelación que la obra exigía. Necesitaba espacio para ir tras un perfume. Y no me necesitaba a mí para añadir más presión a la que él ya tenía con la escena. Y de esta manera, en los ensayos, me concentré en todo lo demás que ocurría en escena excepto en él. Mantuve la escena en movimiento pero utilicé ese tiempo para refinar las posiciones del jurado y para atender a cuestiones relacionadas con el espacio. Le dejé hacer su trabajo. Si hubiera puesto toda mi concentración en él en ese momento del ensayo, sé que probablemente se hubiera bloqueado por mi deseo de que encontrara su camino en la escena. Mi intención era que Bill encontrara su camino, pero llegué ahí concentrándome en otras cosas. A alguien que estuviera viendo el ensayo, le parecería que yo no tenía ningún interés en el personaje de Zero. Sin embargo, era todo lo contrario. A veces, tienes que entrar por la puerta de atrás para llegar al frente.

Los ensayos no tienen que ver con forzar que las cosas ocurran; más bien, los ensayos tienen que ver con escuchar. El director escucha a los actores. Los actores se escuchan unos a otros. Todos escuchan de manera colectiva al texto. Escuchas para encontrar pistas. Mantienes todo en movimiento. Sondeas. No pasas momentos por alto como si se hubieran entendido. Nada se entiende. Diriges tu atención

a la situación según se desarrolla. Pienso en el ensayo como en jugar con una tabla de Ouija, donde, como colectivo, pones las manos sobre una pregunta y luego sigues el movimiento cuando éste empieza. Lo sigues hasta que la escena revela su secreto.

Cuando cuidas las circunstancias en las que trabajas, inevitablemente las cosas empiezan a suceder. La física cuántica sugiere que nada está quieto. Nada para. Jamás. Siempre hay movimiento. La nuestra es una realidad creada por el observador. El acto de observar algo cambia ese algo. Los taoístas aconsejan lo siguiente: «Hacer el no hacer». El «no hacer» activo. Has de estar alerta y subirte al carro de los acontecimientos cuando ocurran. El esfuerzo de hacer que algo ocurra hace imposible que se dé la atención adecuada.

Para llegar al lugar en el que pase algo lo suficientemente embarazoso, pongo mi atención en las circunstancias del ensayo. Cuido de la calidad de la sala, lo que incluye la puntualidad, la ausencia de desorden y la limpieza. Cuando empezamos a ensayar, me concentro en los detalles. A menudo no importa qué detalles, pero mi acto de concentración ayuda a concentrar todo y a todos. Intento estar lo más presente posible, escuchar con todo mi cuerpo y, luego, responder instintivamente a lo que ocurre. El proceso creativo ocurre por sí solo.

4. Para entrar en el paraíso normalmente tienes que ir por la puerta de atrás

Uno de los mejores ensayos de teatro titulado *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía* escrito por Heinrich von Kleist en 1812, aborda los temas de la afectación, la timidez y la vergüenza en el teatro. Kleist se encuen-

tra con su amigo, un maestro de ballet, quien le lleva a pensar cómo el comportamiento afectado que encontramos en el escenario emerge de la exagerada conciencia de sí mismo que el actor o la actriz tiene durante la acción. La falta de naturalidad surge de la timidez. Desde la caída de Adán y Eva, concluye el ensayo, desde el origen de la timidez, no podemos entrar en el paraíso por la puerta principal. Tenemos que dar la vuelta hacia la parte de atrás del mundo.

¿Qué quiere decir Kleist con esto? ¿Se refiere a la timidez que produce la vergüenza? ¿Quiere decir que no podemos ser naturales en escena simplemente intentando ser naturales? Suelo releer este ensayo con regularidad por su sentido común y por su reflexión sobre uno de los mayores problemas al que nos enfrentamos cada vez que queremos hacer algo sobre el escenario.

¿Acaso no hemos experimentado todos momentos genuinos de inspiración en los que nuestras capacidades innatas parecen fluir con naturalidad a través de nosotros? Pero luego, ¡qué rápido pasa ese estado de gracia! ¿Cómo repetimos los hallazgos sin afectación? ¿Cómo creamos las condiciones para que Dios hable a través de nosotros de forma regular? La mayoría de la veces la timidez se atraviesa en nuestro camino. En cuanto empiezas a estirar los límites de los hábitos o del trabajo hasta el borde de tus capacidades, comienza a aparecer un aguda timidez que es completamente desconcertante e improductiva. Este obstáculo, esta timidez está con nosotros en casi todo lo que hacemos.

Julian Jaynes es su libro *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Man* sitúa la aparición de la timidez en la civilización occidental alrededor de 1400 a.C., durante el periodo minoico en Grecia. Mantiene que el

cerebro humano se dividió en un hemisferio derecho e izquierdo como parte de la necesidad biológica para mantener la hegemonía en un mundo de creciente complejidad. Esta noción de los hemisferios derecho e izquierdo del cerebro puede equipararse con la caída de Adán y Eva y el nacimiento del obstáculo de la timidez. Tras comerse la manzana del árbol de la sabiduría, Adán y Eva, conscientes de repente de su desnudez, sintieron pudor y se cubrieron. De pronto, sintieron vergüenza.

La parte del cerebro que puede fácilmente desviarte de tu camino es conocida como lóbulo central. Genera ese constante zumbido en la cabeza que quiere censurarte y que acecha para tenderte una emboscada a cada momento. Para poder encontrar un flujo creativo tienes que ocupar el lóbulo central con otra cosa de manera que quede fuera de tu camino. Tienes que implicar esa parte de tu cerebro en alguna tarea inútil para que esté entregado a otra cosa. Sólo entonces, cuando has sabido sortear el obstáculo que supone ese penetrante zumbido, puedes empezar a ir tras un perfume estético o un antojo creativo. Sólo entonces puedes empezar a confiar en tus instintos. Entonces, una vez que eres libre para ser espontáneo, la intuición puede ser tu guía.

En el transcurso de su vida Stanislavski encontró sistemas para ocupar el lóbulo central del actor. Él también debió de entender que para entrar en el paraíso tienes que ir por la puerta de atrás. Inventó mecanismos útiles de distracción (la puerta trasera) para apartarse uno mismo de su propio camino con el objetivo de lograr la espontaneidad y la naturalidad (el paraíso) en escena. A estos útiles desvíos les dio el nombre de «circunstancias dadas», «motivación», «justificación», «el Mágico Si», «objetivos y superobjetivos», etc.

¿Cómo te apartas de tu propio camino? Primero, has de aceptar la paradoja de que el teatro es artificio aunque nosotros busquemos autenticidad; el arte, como dijo Picasso, es la mentira que vende la verdad. A pesar del artificio nosotros buscamos la espontaneidad y la libertad. Pero para entrar en ese paraíso, no puedes entrar por la verja principal; debes dar la vuelta hasta la puerta de atrás.

Un actor sabe que para mostrar en escena un momento verdaderamente sin afectación, ella o él no puede simplemente intentar ser genuino. Nunca es tan simple como eso. De la misma manera que no podemos decir «toca el violín con sinceridad sin luchar con la técnica». El actor lucha para resolver este problema cada día intentando aprender cómo manejar el artificio a través del entrenamiento y la práctica. Los buenos actores saben intuitivamente que son mitad marionetas y el resto auténtica inspiración, inteligencia intuitiva y escucha. Se concentran en negociar el artificio —el tamaño del escenario, las posiciones, el texto, el vestuario, las luces— hasta que la mente consciente —que acecha para tendernos una emboscada y hacernos pequeños— está ocupada con otra cosa, de manera que la espontaneidad y la naturalidad puedan aparecer sin impedimento alguno.

Para encontrar una forma de abordar *La muerte de Danton*, tenía que descubrir una puerta trasera —los *celebrant*es en un club— para dar con un conducto que me llevara hacia la auténtica energía original de la obra. No puedes mirar directamente al sol porque te daña los ojos, así que miras a un lado con la intención de experimentar lo que es el sol. Algo no afectado puede ocurrir cuando nos concentramos no en la cosa en sí misma, sino en algo que está al lado.

Un artista que trabaja es alguien que está en una lucha constante con los intentos del cerebro de tenderle una emboscada a su trabajo por medio de las desviaciones. Que no te seduzca el zumbido. En el trabajo con el artificio, mientras entras por la puerta de atrás, mantén tu ojo mirando en secreto hacia el paraíso. Mantén la honestidad hacia una búsqueda más profunda.

5. Permítete perder el equilibrio

La mayoría de la gente se vuelve muy creativa en mitad de una emergencia. En el instante de desequilibrio y bajo presión se deben encontrar soluciones rápidas y satisfactorias a grandes problemas inmediatos. Es en estos momentos de crisis cuando entra en juego la inteligencia innata y la imaginación intuitiva: la mujer que levanta un coche porque su hijo se quedó atrapado debajo, una inspirada elección estratégica en el momento crítico de una batalla, las decisiones apresuradas en medio de un ensayo final antes del estreno. He descubierto que, a nivel creativo, el desequilibrio es más fructífero que la estabilidad.

El arte comienza a partir de la lucha por el equilibrio. No se puede crear desde un estado de equilibrio. El hecho de estar en desequilibrio produce una situación difícil que es siempre interesante en escena. En el momento de desequilibrio, nuestros instintos animales nos mueven a luchar hacia el equilibrio y esta lucha es infinitamente atractiva y fructífera. Cuando das la bienvenida al desequilibrio en tu trabajo, al instante te encuentras cara a cara con tu propia tendencia a los hábitos. Los hábitos son el adversario del artista. En el arte, la repetición inconsciente del territorio conocido nunca es vital o excitante. Debemos intentar man-

tenemos despiertos y vivos frente a la tendencia que mostramos hacia nuestros hábitos. Encontrarse en desequilibrio invita a la desorientación y la dificultad. No es una perspectiva agradable. De pronto te hallas fuera de tu elemento y fuera de control. Y es aquí donde comienza la aventura. Cuando das la bienvenida al desequilibrio, entras al instante en un territorio nuevo e inexplorado en el que te sientes pequeño e incapaz en relación con la tarea que te ocupa. Pero los frutos de esta implicación son cuantiosos.

6. La inseguridad está bien

Me mortifica estar en escena, pero al mismo tiempo, es el único lugar donde soy feliz.

BOB DYLAN

El trabajo del director no consiste en dar respuestas sino en suscitar interés. Necesitas encontrar las preguntas correctas y discernir cuándo preguntarlas. Si ya tienes las respuestas, entonces, ¿cuál es el objetivo de los ensayos? Sin embargo, lo que sí necesitas es saber lo que estás buscando.

El interés es la herramienta primordial del artista y ocupa el territorio de la inseguridad personal; no tienes las respuestas y las preguntas te provocan para hacer algo. A veces sentirás vergüenza durante la búsqueda en la oscuridad por aquello con lo que te encuentras por casualidad. El motor del interés es la curiosidad. Un director hace preguntas simples y cargadas de significado impulsado por la curiosidad. No se puede fingir la curiosidad. En los momentos maravillosos de curiosidad e interés, vivimos en medio de las cosas, viajamos hacia fuera con preguntas. El interés es un senti-

miento dirigido hacia fuera, hacia un objeto, persona o sujeto, hacia un tema o una obra teatral. En el viaje al exterior, persiguiendo un interés, experimentamos inseguridad. La inseguridad no sólo está bien, sino que es un ingrediente necesario.

7. Útil

Las cosas siempre van «mal». Ocurren cosas que no habías planeado. Sigmund Freud decía que no existían los accidentes. ¿Puede un accidente ser una señal? ¿Puede estar reclamando nuestra atención? Un accidente contiene energía; la energía de las formas incontroladas.

Normalmente cuando las cosas empiezan a venirse abajo nos retiramos. Queremos reconsiderar la situación. ¿Podemos invertir este impulso? ¿Podemos acoger la energía de un hecho accidental? En el momento en que las cosas empiezan a venirse abajo, ¿podemos adentrarnos en el hecho en lugar de retirarnos asustados?

En el ensayo de un montaje de *Moby Dick*, el extraordinario actor George Kahn sintió tanta frustración que literalmente se subió por la pared. El director Ric Zank le pidió que «mantuviera aquello». Muchos directores se habrían tomado aquella frustración y la subida por la pared como una señal para sentarse y discutir el incidente y el problema. En lugar de eso, Zank incorporó al montaje lo que muchos habrían considerado inapropiado. Y aquello funcionaba para la obra. Se trataba de un momento de tanta dificultad física que cada vez que Khan se tenía que subir por la pared en aquel momento de la representación, se veía forzado a recurrir a toda su fuerza y capacidad para llevarlo a cabo. Si no existen los accidentes y todo es material válido y ocurre

por una razón, entonces los accidentes pueden ser canalizados en la forma de un montaje. Y estas formas contienen energía, memoria y la ambigüedad necesaria.

Conozco a un escenógrafo al que le encanta que alguien choque sin querer contra el modelo provisional de su diseño escénico ya que esto le permite ver los elementos sobre los que ha estado trabajando de una forma completamente nueva.

8. Camina por la cuerda floja entre el control y el caos

Si tu trabajo está demasiado controlado, no tiene vida. Si es demasiado caótico, nadie puede verlo u oírlo.

En los ensayos tienes que fijar algo, ponerte de acuerdo en algo. Si lo predeterminas todo, si se acuerdan demasiadas cosas, no se dejará nada a la inspiración del momento en la representación. Es necesario que algunos aspectos del proceso queden completamente a su aire. Controlar demasiado a menudo significa que no se confía en la espontaneidad del actor ni en la capacidad del público para contribuir al evento.

W. C. Fields dijo: «Nunca trabajes con niños ni con animales». Lo que él quería decir es que tanto los niños como los animales son entidades completamente incontrolables y por lo tanto, casi siempre más interesantes de observar que cualquiera de los momentos que se hayan planificado y que tienen lugar junto a ellos. Pero los trabajos más excitantes poseen ambos elementos: los momentos que han sido fijados cuidadosamente y luego, algo más que es completamente incontrolable y está cargado de potencial.

9. Haz los deberes y aprende cuándo dejar de hacer los deberes

En todo proceso creativo llega un momento en el que tienes que dejar de preocuparte de si sabes o no lo suficiente sobre el tema que estás estudiando. Un ensayo no consiste en demostrar que lo que has elaborado previamente es la solución correcta para la obra. El trabajo de investigación termina atravesándose en tu camino. Si no vas más allá del trabajo que has hecho en casa, el resultado será académico. El arte académico valida la investigación. No la desafía.

En los ensayos debes estar alerta. Debes escuchar con todo tu cuerpo. En estos momentos de acaloramiento, no te puedes permitir pensarlo todo. Debes estar disponible y atento a la puertas que se abren inesperadamente. Debes saltar en el momento apropiado. No puedes esperar. Las puertas se cierran rápido.

Estudia, analiza, haz asociaciones libres, conceptualiza, prepara ciento cincuenta ideas para cada escena, apúntalo todo; luego has de estar listo para desecharlo todo. Es importante prepararse y es importante aprender a dejar de prepararse. Nunca estarás listo y has de estar siempre listo para este paso. Tu preparación te lleva hasta el primer paso. Luego algo distinto toma el relevo.

Un director ruso me dijo una vez: «El momento más difícil de los ensayos es aquel en el que los actores se levantan de la mesa donde todo el maravilloso trabajo de investigación y las discusiones han tenido lugar, y comienzan a aplicarlo en la escena. Nadie se quiere alejar de la comodidad de la mesa, pero –dijo–, te voy a enseñar un truco, un truco de director con el que seguro que los actores querrán actuar». Luego me enseñó el truco. En aquel momento estábamos

sentados juntos en la mesa. «Imagina que estamos sentados a la mesa con un grupo de actores, estudiando una obra —dijo, y luego cogió una silla donde habíamos estado sentados juntos y la alejó de mí un poco. Colocó la silla y comenzó a mirarme intensamente. Me sentía expuesta—. Ningún actor quiere hacer su escena sentado en torno a una mesa.» Al alejarse, creaba un escenario y con su mirada sugería la delicada presión que ejerce la atención del público. De pronto, la comodidad de reunirse para discutir ideas era sustituida por la atención extasiada de un hombre que te mira y te dice: «Muéstrame».

10. Concéntrate en el detalle

Cuando dudes, cuando estés perdido, no te detengas. En lugar de eso, concéntrate en el detalle. Observa, encuentra un detalle en el que concentrarte y haz eso. Olvida el gran cuadro por un momento. Simplemente pon tu energía en los detalles de lo que ya está ahí. El gran cuadro acabará por desplegarse y revelar su naturaleza si te apartas del camino durante un momento. No se desplegará si te detienes. Tienes que permanecer implicado, pero no siempre estar implicado en el gran cuadro.

Mientras prestes atención a los detalles y des la bienvenida a la inseguridad, mientras camines por la cuerda floja entre el control y el caos y utilices los accidentes, mientras te permitas perder el equilibrio y entrar por la puerta de atrás, mientras crees las condiciones en las que pueda ocurrir algo y estés listo para saltar, mientras no te escondas y estés listo para dejar de hacer los deberes, algo está destinado a pasar. Y probablemente te dará la vergüenza que corresponde en estos casos.

7

Resistencia

Puesto que se preocupa de una forma especial de la fase de la experiencia en que se consigue la unión, el artista no rehúye los momentos de resistencia y tensión. Más bien los cultiva, no como un fin en sí mismos sino por su potencialidad, aportando a la conciencia viva una experiencia unificada y total.

JOHN DEWEY

Todo acto genera resistencia hacia ese acto. Sentarse a escribir casi siempre requiere una lucha personal contra la resistencia a escribir. La entropía y la inercia son la norma. Enfrentarse a la resistencia y superarla es un acto heroico que requiere valentía así como estar conectado con la razón que nos lleva a esa acción.

El escritor Italo Calvino, que había sido invitado a dar seis conferencias dentro del ciclo de conferencias Norton de Harvard, decidió meditar sobre las cualidades que valoraba en el arte. Por desgracia, Calvino murió antes de completar la última conferencia; sin embargo, las demás fueron recogidas en un librito precioso titulado *Seis propuestas para el próximo milenio*. Cada conferencia constituye un capítulo sobre cada una de las seis cualidades que amaba en el arte: ligereza, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad y continuidad.

La vida, propone Calvino, nos arrastra de forma natural hacia el deterioro y finalmente, la muerte. Nuestra lucha

por crear es una lucha contra el peso y la lentitud de nuestro deterioro. Para él, lo que hace diferente al arte, así como su fuerza, reside en su ligereza y visibilidad intrínsecas, en su rapidez, multiplicidad y exactitud. Se eleva por encima de la resistencia contra él mismo.

La acción de ir en contra de la resistencia es un acto diario y puede ser considerado un ingrediente necesario del proceso creativo; un aliado. La manera en que nos medimos con las resistencias naturales que encontramos día a día determina la calidad de nuestros logros.

Llegué a Nueva York después de terminar la universidad con el compromiso de dirigir teatro. Pero ningún teatro de la ciudad quería arriesgarse con una joven directora sin experiencia. Enfrentada a esta resistencia de primera necesidad, la tarea era obvia. Tenía que crear las circunstancias en las que pudiera dirigir. Tenía que ser productora y directora a la vez. Esto suponía un obstáculo terrible que requirió de todas mis fuerzas e imaginación. Frente a esta resistencia explícita y con toda mi determinación como única arma, me dispuse a inspeccionar el territorio. Le pregunté a un amigo cómo podía encontrar actores con los que trabajar. Me sugirió que pusiera un anuncio en un periódico semanal llamado *Backstage*^{*}. Lo hice. Decía: «Actores interesados en una investigación sobre el asesinato y el homicidio sirviéndose del *Macbeth* de Shakespeare, por favor llamen...». En el anuncio no mencionaba que no tenía dinero para pagar ni infraestructura alguna para producir. Pero el teléfono empezó a sonar y no paró. Parecía que estuviese abriendo la caja de Pandora y mirando al interior de la indiscutible

* Entre bastidores.

crisis diaria del actor de Nueva York. Debido al volumen de llamadas en aquel entonces, todavía hoy evito el teléfono. Era abrumador. Cuando mencionaba nerviosamente la falta de dinero, muchos colgaban. Como me daba demasiado miedo hacer pruebas a la manera convencional, invitaba a cada actor a que viniera a una entrevista y a que leyera en alto un fragmento de un poema de Sylvia Plath. Me sentaba detrás de una mesa improvisada en mi casa, agarrada a ella con fuerza para que nadie notase que estaba temblando de miedo y ansiedad. Recuerdo perfectamente a un actor que me doblaba la edad entregándome un currículum vitae que enumeraba su extensa experiencia en Broadway, off-Broadway, cine, televisión y publicidad. El aliento le olía un poco a alcohol y empezó a llorar implorándome que le cogiera: «Sólo quiero hacer algo con contenido», dijo.

En aquellos primeros días en Nueva York creé una docena de espectáculos con actores que estaban dispuestos a trabajar por amor al arte. Aprendí cómo hacer teatro bajo circunstancias difíciles. Montamos obras de teatro en azoteas, en escaparates, en sótanos, en discotecas, allá donde pudiéramos encontrar un sitio donde actuar. Aprendí a utilizar la arquitectura como escenografía y a trabajar con tipos de actores muy distintos, cada uno de ellos con necesidades diferentes. Conocí a gente que estaba tan decidida como yo a hacer teatro y que asumía enormes responsabilidades para ayudar a consumir mis proyectos. Creo que si hoy tengo un lugar en el teatro se debe a que supe utilizar los obstáculos y las resistencias que la vida me ponía delante en aquellos primeros años. Aprendí a utilizar las circunstancias dadas, fueran las que fueran.

Estas experiencias me enseñaron a apreciar las resisten-

cias que ofrece la vida y a reconocerlas como aliadas. Siempre habrá resistencias y obstáculos sea cual sea la situación. Tanto en un teatro con enormes subvenciones como en un minúsculo grupo de teatro, en la ciudad o en el campo, algo o alguien siempre presentará resistencia. La pregunta es: ¿cómo puedes usar estas dificultades y obstáculos para que te ayuden a expresarte en lugar de disuadirte de hacerlo?

Escribir un trabajo genial es casi siempre una hazaña de una dificultad prodigiosa. Todo se pone en contra ante la posibilidad de que salga de la mente del escritor como un trabajo completo y de una sola pieza. Generalmente, las circunstancias materiales están en su contra. Los perros ladran, la gente interrumpe, hay que hacer dinero; la salud falla. Además, para acentuar todas estas dificultades y hacerlas más difíciles de soportar, nos encontramos con la notoria indiferencia del mundo. El mundo no le pide a la gente que escriba poemas y novelas e historias; no las necesita.

VIRGINIA WOOLF

Si las resistencias son ingredientes que se dan a diario y que son necesarias en el fluir de la creatividad y la vida, entonces, ¿cuál es la mejor manera de trabajar con ellas? Ahí van unas cuantas ideas: primero, date cuenta de que las resistencias que se presentan intensificarán de manera inmediata tu compromiso y generarán energía en el empeño. La resistencia te hace pensar, provoca curiosidad y una alerta consciente y, cuando se supera y se utiliza, termina en euforia. En última instancia la calidad de cualquier trabajo queda

reflejada en el tamaño de los obstáculos que se han encontrado por el camino. Si la actitud es la correcta, el disfrute, el vigor y los hallazgos serán el resultado de la resistencia que ha sido enfrentada en lugar de evitada.

Miguel Ángel eligió uno de los mayores obstáculos creativos posibles cuando señaló hacia el techo de la Capilla Sixtina y se decidió a pintar allí. La resistencia era tremenda y los resultados, que podemos ver hoy, son un ejemplo de cómo el hecho expresivo se realza cuando se enfrenta a una dificultad colosal. Beethoven estaba casi completamente sordo cuando escribió sus cuartetos más complejos. Los obstáculos físicos, en sentido literal, cuando se enfrentan con el espíritu adecuado, pueden producir resultados asombrosos. El calibre del obstáculo determina la calidad de la expresión.

Cuando era una joven directora, comenzaba cada proyecto nuevo invitando a los actores y a todo aquel que estuviera implicado en el mismo a hacer una sesión conjunta de *brainstorming*. Inspirados por los escritos de Edgard DeBono sobre la materia, llamábamos a estas sesiones «pensamiento lateral». Asociando de manera libre las ideas de unos y otros, creábamos una imagen colectiva del mundo de la obra e imaginábamos juntos qué podría pasar en el espacio. Siempre soñábamos con elaboradas planificaciones y con una imaginería maravillosa que, en realidad, no podíamos pagar. Las limitaciones de un presupuesto inexistente y de unos plazos de ensayos severamente condensados nunca permitían tener las dieciséis motos que imaginábamos cruzando el escenario en un momento del montaje. En lugar de eso, acabábamos teniendo una moto, que era lo que nos salía gratis. Como normalmente no teníamos un teatro de verdad a nuestra disposición, actuábamos en una obra

abandonada o en una asociación de vecinos. Al tener todos que trabajar durante el día, las circunstancias nos obligaban a comprimir los ensayos en horarios nocturnos en salas prestadas. A pesar de estas restricciones, conseguimos crear un teatro con presencia y energía, por lo que, con el tiempo, fui invitada a dirigir en teatros de verdad con presupuestos de verdad.

Cuando realmente empecé a conseguir presupuestos de verdad y cuando tuve la oportunidad de disponer de elementos escenográficos y de un apoyo técnico adecuado, me di cuenta de que debía tener mucho cuidado porque, si las cosas eran demasiado fáciles, los resultados no siempre eran los mejores para la obra. Si no hay suficientes obstáculos en un proceso dado, el resultado puede carecer de rigor y profundidad.

La resistencia aumenta y magnifica el esfuerzo. Enfrentarse a una resistencia, confrontar un obstáculo o superar una dificultad siempre requiere creatividad e intuición. En medio del conflicto, tienes que apelar a nuevas reservas de energía e imaginación. Desarrollas tus músculos en la acción de superar la resistencia, tus músculos de artista. Como un bailarín, tienes que entrenar con regularidad para mantener el tono muscular. La magnitud de la resistencia con la que decides comprometerte determina la progresión y el calado de tu trabajo. A mayores obstáculos, mayor será tu transformación en el esfuerzo.

No hay acto expresivo sin excitación, sin confusión. Sin embargo, la agitación interna que se descarga al instante en la risa o el llanto, se desvanece en su propia manifestación. Descargarse significa deshacerse de algo, desecharlo;

expresar significa permanecer al lado, sacar algo adelante por medio del desarrollo, trabajar algo hasta completarlo. Las lágrimas pueden aliviar, un acceso de destrucción puede dar salida a la ira interna. Pero donde no hay una administración de las condiciones objetivas, donde no se da forma a los materiales con el interés de plasmar la excitación, no hay expresión. Lo que a veces se llama un acto de expresión de uno mismo podría denominarse mejor un acto de exposición de uno mismo; revela carácter –o falta de carácter– a otros. En sí mismo, es sólo un vómito.

JOHN DEWEY

El arte es expresión. Requiere creatividad, imaginación, intuición, energía y pensamiento para reunir los sentimientos aleatorios de incomodidad e insatisfacción y comprimirlos en una forma útil de expresión. Un artista aprende a concentrar y no a deshacerse de la discordia y la impaciencia diaria. Es posible convertir la irritante masa de frustraciones diarias en alimento para la expresión dotada de belleza.

Pero en los momentos de discordia y malestar, en el momento en el que nos sentimos desafiados por las circunstancias, nuestra tendencia natural es parar. No pares. Intenta dar cabida al malestar generado por la lucha con las circunstancias dadas. Usa ese malestar como estímulo para la expresión concentrándolo.

No hay expresión sin excitación, sin confusión. En el éxtasis de una emoción o en el malestar de la irritación, me enfrento a una elección: puedo descargar mis sentimientos de manera inmediata o puedo concentrarlos, dejar que maceren y, en el momento apropiado, utilizarlos para expresar algo.

La descarga no está comprimida. Erupciona desde el cuerpo sin filtrarse. No es artística. Es una protesta al azar. Una agitación interna que se descarga inmediatamente sin compresión, como la risa o el llanto o como la violencia aleatoria, desaparece al ser invocada. La descarga puede servir de alivio y como exposición de uno mismo, pero es tan sólo un vómito. No lleva nada implícito.

La compresión hace posible la expresión. Sin compresión no hay expresión. La expresión sólo tiene lugar tras la compresión. La expresión es el resultado de contener, dar forma y plasmar la excitación que bulle dentro de ti. La palabra japonesa *tameru* en el teatro Noh define la acción de sujetar, de retener.

Cuando sientas diez en tu corazón, expresa siete.

ZEAMI

En los ensayos todo gira en torno a las relaciones, al hecho de estar en la sala con otra gente, trabajando hacia la consecución de algo. Las circunstancias de un ensayo inevitablemente hacen que surjan dentro de mí emociones difíciles y encontradas. Así que, naturalmente, mis emociones pueden ser interpersonales, e interpersonal significa personal. Si me permito descargar estas emociones según aparecen de forma impulsiva o aleatoria, la descarga puede arruinar la calidad de las relaciones y puede interrumpir la canalización necesaria de una obra. En todo momento durante los ensayos me enfrento a una elección: puedo salpicar toda la sala con mis sentimientos o puedo concentrarlos y dejar que maceren hasta el momento apropiado en el que pueda expresar una opinión o una emoción que esté respaldada

por esta concentración de pensamiento y sentimiento. Esta concentración y, luego, esta expresión resultante es creativa y respalda los esfuerzos de los actores.

El actor se enfrenta a un dilema parecido: la elección entre descargar o concentrar la experiencia. Déjalo ir, derrámalo, siempre que te veas superado. Sin embargo, creo que un buen actor entiende la necesidad de concentrar la irritación, los sentimientos aleatorios, las dificultades, los caprichos, todo lo que ocurre entre un momento y otro, y comprimirlo, dejar que macere y encontrar los momentos adecuados para expresar con claridad y articulación.

¿Cómo funciona esto en la práctica? Primero, como he dicho antes, empieza dando la bienvenida a la resistencia y a los obstáculos considerándolos aliados creativos. El consiguiente enfrentamiento con estos obstáculos a los que hemos invitado inevitablemente nos provoca contrariedad y nos priva de nuestra armonía. El problema a solucionar es un problema creativo que nos guía hacia la expresión y la articulación. Por ejemplo, si un actor intenta que una tarea difícil parezca fácil para el público, la dificultad crea inmediatamente resistencia y conflicto dentro del cuerpo del actor. El problema requiere que se comprima la discordia para luego expresar la facilidad.

En realidad, supone un mayor desafío encontrar la resistencia necesaria para una tarea «fácil» que encontrar una tarea difícil. Pero es igual de necesario. Sentarse en una silla, por ejemplo, puede que se considere algo fácil. ¿Cómo creas resistencia o algo físico, desconocido para el público, contra lo que empujar mientras estás sentado en una silla? Los actores saben que empujar contra una pared a veces puede ayudar a decir un texto con mayor claridad, con más urgencia.

¿Puedes imaginar cómo crear el mismo obstáculo o la misma resistencia o urgencia mientras estás simplemente de pie sobre el escenario o sentado en una silla mientras dices un texto? El actor tiene que crear una sensación de conflicto o resistencia en el cuerpo.

Los actores también pueden echar mano unos de otros para generar la resistencia creativa necesaria. Simplemente la fuerza de la presencia de otra persona ofrece algo contra lo que empujar. Y la energía entre actores que está dirigida hacia fuera genera una buena tensión elástica.

La cantante canadiense K. D. lang aprendió de Roy Orbison una lección que alteró su vida. Mientras trabajaban juntos en una versión de la canción de Roy llamada «Cryin», ella descubrió cuál era el secreto artístico de Roy e intentó incorporarlo. El resultado fue la transformación de la joven K. D. desgarrada e hiperactiva en la intérprete madura y concentrada en la que se convirtió después de su colaboración con Orbison. De él aprendió la potencia de combinar la contención física con la expansión emocional.

La compresión a un espacio restringido y la paciencia requerida para esta contención de hecho intensifica la vida que se revela en un mínimo de actividad. Intenta desarrollar la habilidad de mantener dentro la energía, de concentrar la acción a un espacio limitado.

La pereza, la impaciencia y la distracción son tres resistencias constantes a las que nos enfrentamos en casi todo momento en nuestra vida consciente. La manera en que nos enfrentamos a estos tres enemigos reales determina la claridad y la fuerza de nuestros logros.

La distracción es un enemigo «externo». La tentación de

desviarse del camino a causa de un estímulo externo es un obstáculo presente en todos lados. Vivimos en una cultura en la que estamos rodeados de invitaciones a la distracción y mucha gente se hace rica por nuestro deseo de diversión. Se nos anima a cambiar de canal, a comprar, a hacer un cruce-ro, a hacer surf, a llamar a alguien o a tomarnos un descanso.

En un discurso en la Universidad de Georgetown en 1993, Vaclav Havel, presidente de la República Checa, habló de su vida como preso disidente en la Checoslovaquia gobernada por los comunistas. Contempla aquellos años del régimen comunista como un reto, «un reto para pensar y actuar». Sin desear la vuelta al comunismo, Havel rescataba algo que éste le enseñó en la resistencia contra él. Hoy vivimos inmersos en otro tipo de totalitarismo. Cada uno de nosotros es un objetivo de la maquinaria de ataque del consumismo. Una cultura sumergida en los medios de comunicación ataca nuestras psiques con una agresividad y una constancia que doblega y adormece al espíritu. Este entorno peligroso nos da una oportunidad: el reto de pensar y actuar.

La pereza y la impaciencia son constantes resistencias «internas» muy personales. Todos somos perezosos. Todos somos impacientes. Ninguna de las dos son cualidades malas; más bien, son aspectos que aprendemos a manejar apropiadamente y en base a los cuales actuamos en los momentos adecuados. Navegamos por ellos en nuestro propósito de expresión.

No existen los llamados problemas, sólo situaciones.

CHRISTO

La actitud es fundamental. Decir que algo es un problema genera una mala relación hacia ello. Predetermina una actitud pesimista y de entrada derrotista. Intenta no pensar en cualquier cosa como un problema. Empieza con una relación de perdón hacia la pereza y la impaciencia y cultiva cierto sentido del humor hacia ellas. Y luego engaña las. Comienza una tarea o una actividad «antes» de estar listo o después de «no estar listo». Por ejemplo, si no te quieres sentar a escribir, comienza a hacerlo antes de que puedas empezar a convencerte de no hacerlo. O, cuando estés impaciente, alterna el ir despacio y el acelerarte. Un pie pisa el acelerador mientras el otro pisa el freno.

Los encuentros con la resistencia y la compresión de la emoción generan una de las condiciones más cruciales para el teatro: la energía. La energía se genera en la acción de colocarse para batear; de enfrentarse al obstáculo. El éxito de un actor es equiparable a la calidad de la interacción con la resistencia que emerge de las circunstancias. La oposición entre una fuerza que empuja a la acción y otra que retiene se traduce en una energía visible y palpable en el espacio y el tiempo. Esta lucha personal con el obstáculo a su vez provoca discordia y desequilibrio. El intento de recuperar la armonía desde este estado de agitación genera aún más energía. Esta batalla es, en sí misma, el acto creativo.

Es natural y humano buscar la unión y restablecer el equilibrio desde el desequilibrio de la implicación con lo discordante. Recita un soliloquio entero de Shakespeare desde un estado físico de desequilibrio. En el intento de mantener el equilibrio y no trabarte con el texto, cada parte de tu cuerpo intenta volver al equilibrio, la armonía y la unión. Esta lucha es positiva y productiva. De repente el

cuerpo habla con una asombrosa claridad y urgencia. La pelea requiere precisión y articulación.

En 1991 pasé diez días como invitada de los palestinos en Israel. Formaba parte de un pequeño grupo de artistas americanos de teatro que había sido invitado para observar la situación de los dramaturgos, actores y directores palestinos. Pasamos muchas horas hablando con la gente en los campos de refugiados y en las poblaciones dentro de los territorios ocupados. Fue agotador. Pero aprendí muchísimo sobre la resistencia en el contexto de un marco político totalmente diferente.

En Israel y en los territorios ocupados el problema está relativamente claro: ambos contendientes quieren vivir en el mismo trozo de tierra. Las repercusiones de este hecho existencial devasta la vida de muchos. A la vista de la actual degradación y de la adversidad habría esperado ver a una población de palestinos sentados a la puerta con la mirada ausente y en posturas inertes. Pero éste no era el caso en absoluto. El ánimo y la expresividad de la gente que conocimos y observamos me parecieron sorprendentes. Su cotidianidad estaba tan llena de privaciones y dificultades que solía preguntarme qué les impedía abandonarlo todo y capitular frente a esos inmensos obstáculos. Habría esperado ver que la expresión artística era considerada un lujo. Pero en mis viajes por Cisjordania y la Franja de Gaza y por el propio Israel, conocí una gran cantidad de prolíficos artistas apasionados con su trabajo que se crecían ante las enormes dificultades.

La palabra árabe *Intifada*, que es la rúbrica del esfuerzo palestino, se traduce frecuentemente como «resistencia», pero una traducción más exacta sería «quitar importancia».

La palabra es una expresión de la gente que se levanta y se sacude el estigma bajo el que viven. Incluso en los campos de refugiados vi a gente que se las arreglaba para estar más alerta y ser más expresivos bajo la opresión en lugar de estar más paralizados. Me quedé impresionada por la dignidad y la inteligencia política de muchísimos individuos en los campos de refugiados y en las ciudades. A pesar de las estrictas restricciones para la rehabilitación de las casas, sus modestas viviendas estaban extraordinariamente limpias y cuidadas. A pesar de las restricciones para hacer reuniones de más de diez personas en cualquier sitio, la gente viajaba desde muy lejos para ver teatro oculto en sótanos.

Este viaje despertó mi propia responsabilidad para mantenerme alerta y expresiva dentro del sistema político diferente de mi país. Los parámetros y las reglas son menos visibles y aparentemente más benignas que en Oriente Medio, pero, en realidad, son omnipresentes e insidiosas en su capacidad para paralizar y colapsar. Constantemente somos el objetivo de enormes empresas comerciales que tienen un gran interés en nuestra receptividad y cooperación.

El teatro es el acto de resistencia contra toda probabilidad. El arte es un desafío a la muerte. Nunca se alentará ni apoyará lo suficiente y todos vamos a morir. Así que ¿por qué molestarse? ¿Por qué poner tanto esfuerzo en una actividad liminal? ¿Por qué hemos de luchar con tanta fuerza por un empresa que en su núcleo es sólo artificio?

La publicación trimestral de teatro de la Universidad de Yale *Theatre Quarterly* me pidió que contribuyera con un artículo en un número sobre la utopía. Al principio me pareció muy difícil pensar en la noción de utopía en relación

con el teatro. Me resistía a pensar en la utopía como en un perfecto palacio de teatro del futuro con muchas subvenciones. No quería entrar a considerar cómo la tecnología y el teatro podrían relacionarse para crear un nuevo entorno. Al final, con la premura por la cercanía de la fecha de entrega, me di cuenta de que la utopía no tiene que ver con el futuro. La utopía tiene lugar ahora. El acto de hacer teatro es ya utópico en sí mismo porque el arte es un acto de resistencia contra las circunstancias. Si estás haciendo teatro ahora, ya has conseguido alcanzar la utopía.

Todo lo que hacemos nos cambia. Una gran obra ofrece al artista de teatro la mejor de las resistencias porque hace grandes preguntas y aborda aspectos críticos de la humanidad. ¿Por qué hemos de elegir una obra pequeña con temas menores? ¿Por qué elegir un material que sientes que puedes manejar? ¿Por qué no elegir una obra que está más allá de tu alcance? El alcance es lo que te cambia y lo que te da energía de trabajo y vitalidad.

Una vez oí cómo un director joven durante un ensayo técnico le preguntaba repetidamente a un actor si estaba cómodo. Al final tuve que preguntarle: ¿el objetivo del ensayo es estar cómodo?. Un buen actor se atraviesa en el camino del director. Un buen director se atraviesa en el camino del actor. Establecen a propósito resistencias entre ellos porque las perspectivas discrepantes sirven para clarificar el trabajo que se tiene entre manos. Cada uno tiene su punto de vista correspondiente: desde fuera y desde dentro; a partir de la experiencia del público y a partir de la experiencia sobre el escenario. La intención es encontrar la fluidez y la libertad a través del mutuo acuerdo para disentir.

Y aquí tenemos otra paradoja: cultivas la resistencia con

el objetivo de liberar tu camino de resistencia. Damos la bienvenida a los obstáculos para encontrar una manera de aniquilarlos. El objetivo es la libertad.

En el otoño de 1986 vi cómo la ciudad de París quedaba cerrada durante todo un día cuando Mijaíl Gorbachov, el entonces presidente de la Unión Soviética, llegó para visitar al presidente de Francia, Mitterrand. Las vallas de tráfico por todo París hacían imposible el viaje entre el aeropuerto y el palacio donde se reunían. Al final de la tarde me senté en un café y vi la comitiva de Gorbachov pasar a toda velocidad en cuestión de milisegundos. Cientos de miles de parisinos tuvieron problemas para moverse por la ciudad durante todo un día para que el camino de un solo hombre estuviese libre de todo impedimento.

Yo estaba sentada en el café impresionada porque, viendo pasar a Gorbachov y a toda su comitiva, entendí, por primera vez, lo que significaba el poder. El poder consiste en la eliminación de obstáculos. El poder es velocidad. Todos nosotros queremos experimentar la carga de poder que tiene lugar cuando todos los obstáculos desaparecen, cuando las palabras o las acciones salen de nosotros más rápido que nuestros pensamientos. La paradoja es que tenemos que ganarnos esa velocidad y ese poder y esa fluidez abrazando los obstáculos hasta que se evaporen.

De forma natural deseamos que nuestro trabajo sea libre, armónico y fluido. Son estas cualidades las que le confieren elocuencia. Pero no podemos encontrar esa fluidez evitando los obstáculos que aparecen al empezar a trabajar. Damos la bienvenida a las resistencias y luego aplicamos la munición que Dios nos ha dado (nuestra imaginación, energía y voluntad), y finalmente vemos cómo los obstáculos se disuel-

ven. Sólo entonces podemos disfrutar la recién descubierta libertad y fluir hasta que aparezca el nuevo obstáculo. Y la pelea comienza de nuevo. Y de ahí, la paradoja: cultivamos la resistencia para liberar nuestro camino de resistencia. El poder real consiste en apartar la resistencia de tu camino.

La primera vez que vi el montaje de Deborah Warner de *La tierra baldía* de T. S. Eliot, interpretado por Fiona Shaw en el Festival Internacional de Dublín en 1995, aprendí otro uso creativo de la resistencia. Aunque la obra en sí misma sólo duraba media hora más o menos, llegar allí fue toda una odisea. En primer lugar, fue muy difícil conseguir entradas porque había muy pocas para el público general. La primera tarea, comprar una entrada para ver la obra, me supuso tiempo, esfuerzo y perseverancia. Luego Deborah Warner insistió en llevar al público a una fortaleza bastante alejada que requería transporte en un autobús especial del festival desde el centro de Dublín. Una vez que conseguí hacerme con una entrada, encontré el camino hasta la parte de la ciudad de donde salían los autobuses de dos pisos hacia el lugar del evento. Ya dentro del autobús el público tuvo que esperar durante unos cuarenta minutos por dificultades técnicas en el lugar de la representación. Finalmente salimos de la ciudad y al poco, los autobuses pararon en la falda de una escarpada colina por debajo de donde estaba emplazada la fortaleza. Salimos del autobús y se nos pidió que esperáramos una vez más en una explanada. Pasó otra media hora. Por alguna razón la atmósfera era alegre y nadie parecía especialmente molesto por la tardanza. En realidad, había entre nosotros un ambiente de expectación y aventura. Tras esta última espera subimos por la colina y entramos

en un viejo barracón para presenciar a Fiona Shaw y escuchar ese poema de T. S. Eliot que resulta tan intensamente estimulante. La experiencia fue bastante sencilla y muy extraordinaria. No había pies de sonido, ni luces que cambiaran, ni siquiera calefacción. Como público, nos prepararon hasta que estuvimos listos para escuchar a una mujer extraordinaria recitando ese texto tan difícil. La experiencia fue maravillosa. Me sentía preparada para escuchar. Si el espectáculo se hubiera representado en un teatro cómodo en la ciudad al lado de otros teatros no creo que hubiese estado tan presente y receptiva y con tanta atención. Hacer el montaje en la ciudad habría facilitado mucho el trabajo a los productores del festival. Pero Warner y Shaw encontraron las circunstancias adecuadas en las que pudiéramos, juntos, experimentar algo acerca de *La tierra baldía*. Las resistencias para experimentarlo en realidad mejoraron la escucha y la presencia.

Un año más tarde vi de nuevo el montaje, esta vez en Times Square en un viejo teatro de Broadway antes de que fuera renovado por Disney. Una vez más, aunque fue completamente diferente, resultó una experiencia auténtica. Sentados en un lugar decrepito, con muchos asientos cubiertos por plásticos, en una fría noche de invierno, Warner y Shaw habían encontrado las resistencias adecuadas para compartirlas con un público de Nueva York.

Tu actitud hacia las resistencias determina el éxito de tu trabajo y de tu futuro. Las resistencias deberían ser cultivadas. La manera en que te enfrentas a estos obstáculos que aparecen a la luz de cualquier esfuerzo determinan la dirección de tu vida y de tu carrera.

Permíteme ofrecerte algunas sugerencias sobre cómo manejar las resistencias naturales que pueden brindarte tus circunstancias. No asumas que debes tener ciertas condiciones para dar lo mejor de ti. No esperes. No esperes a tener el tiempo ni el dinero suficiente para conseguir lo que crees que tienes en mente. Trabaja con lo que tienes «ahora mismo». Trabaja con la gente que te rodea «ahora mismo». Trabaja con la arquitectura que ves a tu alrededor «ahora mismo». No esperes a tener lo que asumes que es lo correcto, un espacio libre de estrés en el que generar la expresión artística. No esperes a tener madurez o entendimiento o sabiduría; tampoco esperes hasta creer estar seguro de saber lo que haces, ni hasta tener la técnica suficiente. Lo que haces «ahora», lo que haces de las circunstancias que te rodean, determinará la calidad y el alcance de tus iniciativas futuras.

Y, al mismo tiempo, sé paciente.

Títulos en Artes Escénicas:

- *Mi vida en el arte*, **Konstantín Stanislavski**
- *La Estética del oprimido*, **Augusto Boal**
- *Cómo dejar de actuar*, **Harold Guskin**
- *Cuando hayan pasado cinco años*
Suponiendo que la ópera sea teatro, **Patrice Chéreau**
- *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)*, **Tadeusz Kantor**
- *Teatro del oprimido*, **Augusto Boal**
- *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, **Konstantín Stanislavski**
- *La preparación del director*, **Anne Bogart**
- *La voz y el actor*, **Cicely Berry**
- *Lecciones para el actor profesional*, **Michael Chejov**

Títulos en Artes Escénicas / Obras:

- *Tres versiones de la vida / Una comedia española*, **Yasmina Reza**
- *Un dios salvaje*, **Yasmina Reza**
- *Tres hermanas / El huerto de los cerezos*, **Antón P. Chéjov**
- *La clase muerta / Wielopole, Wielopole*, **Tadeusz Kantor**
- *La gaviota / Tío Vania*, **Antón P. Chéjov**
- *Coriolano*, **William Shakespeare**
- *Una gata sobre un tejado de zinc*
Un análisis perfecto hecho por un loro, **Tennessee Williams**
- *El zoo de cristal / Un tranvía llamado Deseo*, **Tennessee Williams**

Imagen de cubierta:

El truco final

© Newmarket Productions / Syncopy / Touchstone Pictures / Warner Bro / Album

Me interesa el proceso creativo. Para aproximarnos al teatro como artistas, tenemos que prestar atención a nuestros recursos y a cómo tomamos las decisiones. ¿Cómo nos aproximamos a los demás en los ensayos o en el escenario? ¿Cómo empezamos? ¿Cómo actuamos? ¿Con qué aliados contamos?

ANNE BOGART

La preparación del director es una disección fascinante y estimulante del reto que supone la dirección teatral. Anne Bogart se expresa con un enorme conocimiento del coraje que requiere crear Arte en mayúsculas, ahondando en cada una de las siete áreas que, a lo largo de su carrera, identificó en un primer momento como impedimentos pero, a su vez, tras una mirada más atenta, descubrió que eran herramientas potenciales de la creación artística. Analiza, pues, el valor de la violencia, la memoria, el terror, el erotismo, los estereotipos, la vergüenza y la resistencia a la hora de emprender la tarea artística. Obstáculos que pueden ser utilizados para generar una energía extraordinaria si se saben vehicular para el proceso creativo. *La preparación del director* ofrece una visión única de los vericuetos del proceso de la dirección teatral aunque éstos son también aplicables a otros ámbitos artísticos. Ningún otro título sobre el arte del teatro se aproxima con igual claridad al hecho creativo ofreciendo tanta comprensión, experiencia e inspiración. Este libro es una biblia, un libro de cabecera para cualquier actor o director teatral, y un manifiesto artístico, todo en uno.

